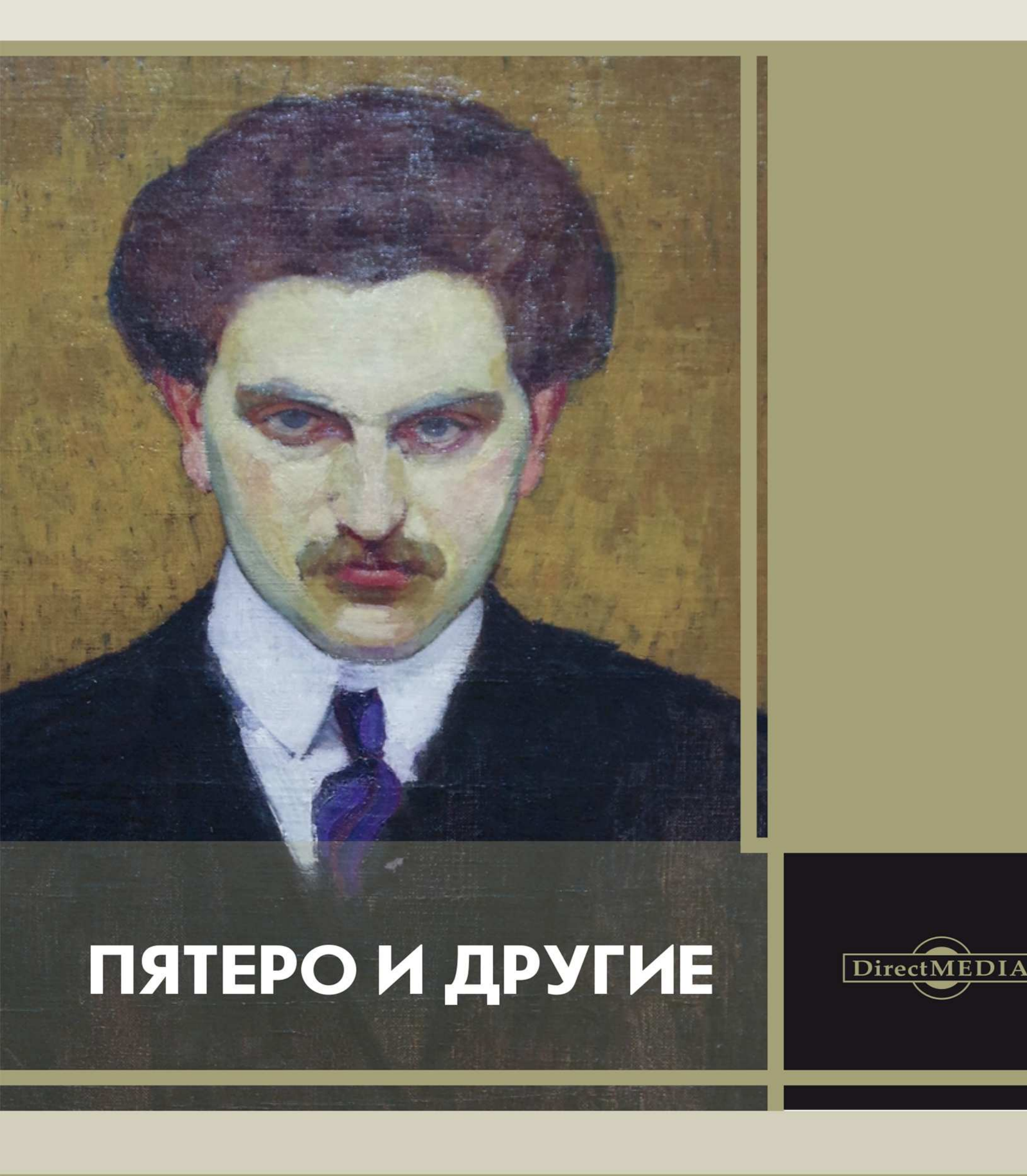
МЕМУАРЫ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

М. О. ЦЕТЛИН



ПЯТЕРО И ДРУГИЕ

DirectMEDIA

М. О. Цетлин

Пятеро и другие



Москва
Берлин
2020

УДК 78.072.3(47)"18"
ББК 85.313(2=411.2)52-022.9
Ц53

Цетлин, М. О.

Ц53 Пятеро и другие / М. О. Цетлин. — Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2020. — 422 с.

ISBN 978-5-4499-0585-7

В книгу «Пятеро и другие», принадлежащую перу русского поэта и беллетриста Михаила Осиповича Цетлина (1882–1945 гг.), вошел цикл новелл, посвященный русским композиторам — членам сообщества «Могучая кучка». Содружество сложилось в середине XIX в., а свое название получило с легкой руки известного музыкального критика, идейного вдохновителя кружка В. В. Стасова. В книге ему отведено одно из центральных мест. За рубежом «Могучую кучку» называли «Группой пяти», что и дало название данной книге. Издание познакомит читателей с этой великой пятеркой. На страницах книги блестящие имена корифеев русской музыки: М. П. Мусоргского, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и других.

УДК 78.072.3(47)"18"
ББК 85.313(2=411.2)52-022.9

ISBN 978-5-4499-0585-7

Часть I

Non hic te carmine ficto
Atque per ambages et longa
exorsa tanebo

Виргилий

Я не займу вас вымыслом, ни отступлениями
в сторону, ни длинными рассуждениями.

Александре Прегель
посвящаю эту книгу

Глава первая. Стасов

Бей в барабан и не бойся,
Целуй маркитантку сильней!
(Гейне)

I

Когда сын петербургского архитектора Стасова 12-летний Володя поступил в Училище Правоведения, он был развитее многих своих сверстников. Сказывалось влияние семьи, вернее отца, — мать Володи умерла молодой. Как архитектор Стасов не отличался большим талантом, но по образованности и по нравственным качествам он был одним из лучших людей своего времени. Принадлежа к «средне-высшему» кругу столицы и, поддерживая знакомство с людьми «света», как с заказчиками, он не порывал и литературно-артистических связей и детям сумел привить любовь к искусству и живые умственные интересы.

Хотя Володя был бойким и веселым мальчиком, одним из тех, что не теряются в новой обстановке, быстро сходятся с товарищами, вступают, если надо, в драку и потом от души

мирятся, но и ему, после семейного уюта, было грустно в первый вечер в училище. Утешало сознание, что он «взрослый», «правовед» и он с гордостью поглядывал на свою мундирную курточку с зеленым воротником, хотя этот воротник и шершавый суконный галстук натирали ему с непривычки шею. Володя обрадовался, когда после обеда один из товарищей сказал ему, что мальчик из старшего класса будет сейчас играть на фортепиано. Он «обожал» музыку и с любопытством прошел в маленькую, выкрашенную в зеленый цвет комнату, где за четырехугольным инструментом сидел этот мальчик, а человек сорок из разных классов в самых разнообразных позах его слушали. У мальчика, коренастого и большеголового с высокой грудью, были маленькие ножки и ручки с кривыми толстыми пальцами, едва бравшими октаву, но играл он прекрасно и сыграл трио и финал из «Фрейшюца», вызвав шумное одобрение. Володя уже раньше заметил этого мальчика и знал, что его зовут — Александр Серов. Теперь он подошел к нему, крепко пожал ему руку и сказал, что он «тоже музыкант» и что ему нравится его игра.

Серов был почти на четыре года старше Володи Стасова, и, несмотря на это и на разность их натур, они сошлись. Володя был обыкновенным славным мальчиком, хорошим товарищем, не фискалом. Любил игры на свежем воздухе и гимнастику («спорта» тогда еще не было), любил играть в бары, в апуку-лапту, в казаки и разбойники, смело летал на гигантских шагах; плавал, фехтовал, упражнялся на трапеции. Учителя отлично к нему относились, директор говорил ему «ты», «Володя», товарищи его любили. Серов же казался всем странным, особенным и этим от себя отталкивал. Может быть, от душевного одиночества среди товарищей он и стал дружить с мальчиком из младшего класса, который, как и он, любил музыку и книги, не смеялся над ним и не дразнил его, а, напротив, смотрел на него преданными и обожающими глазами.

Те, кому выпало на долю изведать молодую дружбу, знают, как это очаровательно. Когда душа еще пластична и мягка, когда мир представляется обширнее, чем он есть и люди значительнее и таинственнее, чем на самом деле, хорошо разделить с другом пробуждение и рост духовной жизни. Рост этот бывает так быстр, что как бы разрывает еще неокрепшие фибры и завязи в душе. В общении же с близким другом напряжение смягчается, душа делается доверчивей к миру и добрее к людям, и первая восторженная дружба становится похожей на первую любовь.

Серов в те годы был вялым и даже безвольным юношей, так что отец иногда говорил ему иронически: «Александр, ты — лимфа проклятая!» Он оживлялся только, когда разговор касался искусства, особенно музыки. Музыка и была главной связью между нашими друзьями, но они любили и живопись, хотя имели о ней понятие только по репродукциям, которые находили в библиотеке Володиного отца, по большим томам французского журнала Annales des Musées. Оба они рано стали «глотать» книги, Саша Серов в детстве увлекался естественной историей и «обожал» Бюффона. Он любил и ловко срисовывал картинки из его старинных французских томиков. Смеясь он рассказывал, что, когда в споре с другими мальчиками он хотел привести совершенно неоспоримые авторитеты, то имел обыкновение говорить: «папа, Бюффон и я, мы думаем...», и уже против такого общего мнения казалось бы никто не мог возражать. Его еще долго дразнили этой фразой, когда уже давно он перестал говорить с важностью: «папа, Бюффон и я». Была в нем и актерская одаренность, он хорошо читал вслух комические вещи, в чем мог с ним поспорить и Стасов. Володя Стасов недурно играл на рояли, выступал на ученических концертах и брал уроки у известного тогда преподавателя Герке. Серов же кроме фортепиано учился на виолончели, хотя пальцы у него были

слишком слабы и коротки для этого инструмента. Репертуар их был обычный репертуар того времени: Гензельт, Гуммель, Тальберг, считавшийся соперником Листа, как пианист и как композитор.

Дружба их не прекратилась и, когда Серов окончил училище и по требованию своего отца, крупного чиновника, мечтавшего для сына о блестящей карьере, поступил на службу в Сенат. Правда, видеться им теперь приходилось не часто, но прежние бесконечные беседы заменила переписка. Они писали друг другу ежедневно и гак подробно, что Володя даже забросил из-за нее уроки. Раз в неделю один из его товарищей по училищу, проводивший воскресенья в семье Серовых, относил его другу длиннейшее письмо-дневник за неделю, и, возвращаясь в училище, приносил не менее длинный ответ. Это была переписка юношей-идеалистов, далекая от жизни, сосредоточенная на искусстве, идеях и идеалах. По ней легко проследить, как постепенно расширялся их кругозор и очищался их вкус (Серов долгое время считал Мейербера гениальным новатором); но из нее ничего не узнаешь об их обыденной жизни.

Серов очень изменился за эти годы: исчезла его вялость, сменившись редкой физической живостью. Он стал замечательным «козёром» (Стасов не находил в русском языке соответственного слова, разве что «разговорщик»?). Он схватывал на лету каждую мысль и развивал ее, как виртуоз развивает тему в своих вариациях. Он улавливал все оттенки мысли собеседника, и это слегка даже раздражало Стасова. Ему начинало казаться, что Серов — «перчатка, годная на каждую руку», что весь его блеск скрывает отсутствие «натуры» и убеждения. К нему и его сестре Софье приходило много молодежи, устраивались танцы и он плясал, семеня своими короткими ножками, а потом, без устали, до утра готов был импровизировать за фортепиано.

Как-то придя к Серовым, Стасов был поражен странной сценой: брат и сестра прыгали вокруг фортепиано, хлопая в ладоши и припевая: «мы жиды! мы жиды!» Оказалось, что мать их только что им рассказала, что их дед, екатерининский сенатор по фамилии Габлиц был крещеным евреем. Еврейское же происхождение представлялось им гарантией их даровитости. «Вольдемар, какое счастье! мы талантливы, мы — жиды!» все повторяли они.

Но и без таких, косвенных, доказательств Серов верил в свой талант. Оба друга не требовали от жизни материальных благ, но верили в свое избранничество и в будущую свою славу. «Масса посредственностей в людском роде не позволяет музыке царственно властвовать над человечеством — писал Серов другу — Муза инкогнито бродит по земному шару и избирает себе любимцев в тех редких существах, которые в изящном видят абсолютную цель человеческого бытия». Разумеется, сами они были в числе этих избранников. Когда же на старшего друга нападали минуты уныния, то младший умел рассеять их. Очень рано Стасов нашел свое призвание. Как девочка, играя в куклы, уже играет в свое будущее материнство, так он еще со дней училища своими восторгами, бранью и, больше всего, своей верой в него поддерживал в Серове ту же веру и уже как бы предначертывал свою собственную будущую роль в жизни. Они оба, по их тогдашнему выражению, «подсаживали друг друга вверх». Стасов во всю свою последующую жизнь только это и делал.

II

Когда впервые приехал в Россию знаменитый Лист, друзья были очень взволнованы. Про него рассказывали, что как пианист он выше Фильда и Тальберга; что он «божественно» красив и в профиль похож на Данте; что он имеет «безумный» успех у женщин. Россия впервые вступала в пору

увлечения виртуозами, но увлечение это захватывало тогда и всю Европу и на нем не налегло еще столько пошлости, как впоследствии. Оно было вполне в стиле той романтической эпохи, как длинные волосы и береты студентов, как Тайные Общества и смутные ожидания Свободы.

В день концерта Стасов в своем правоведском мундире, Серов в светло-коричневом фраке нараспашку со светлыми металлическими пуговицами явились в залу Дворянского Собрания задолго до начала. В ожидании они внимательно изучали программу, которая была очень обширна. Лист первый ввел обычай т. н. исторических концертов, дававших панораму истории музыки от Баха до модного Шопена. Он должен был выступать один, без оркестра или певицы, что тоже было полным новшеством. Необычен был и самый вид залы: в середине ее была сооружена небольшая четырехугольная эстрада, на которой стояли два рояля концами врозь и два стула. Зала постепенно наполнялась. Стасов, понятно, никого не знал, но Серов то и дело подходил к знакомым, улыбался, жал руки. Подошел он и к маленькому господину с вихром волос на голове и бакенбардами, в черном фраке, застегнутом доверху. Господин этот, раздувая ноздри и приподымая вверх голову, смотрел вокруг себя острыми небольшими глазами. Это был русский композитор Глинка, оперу которого Стасов не любил. Композитора окликнула его знакомая, и Стасов расслышал их разговор. Глинка, заложив палец за пуговицу фрака, извинялся, что не мог быть у дамы в гостях, он очень занят своей новой оперой. «Ah ça sera un opéra delicieux! — говорила дама, — я никогда не забуду, как Вы у нас пели романс этого, — как это — да — Финна». Но тут произошли шум и движение, все повернулись и Стасов увидел за колоннами Листа, прогуливавшегося под руку с толстым графом Виельгорским. Виельгорский был во фраке, с белым, огромным галстуком, в завитом белоку-

ром парике, а Лист тоже во фраке и белом галстуке, поверх которого был орден. И всюду, на цепочках, на отворотах фрака у него висели ордена. Это не понравилось друзьям. Им казалось, что в Листе, в самом наклоне его головы было что-то приторное, не простое. Поражала белокурая грива его волос (русским Николай I строго запрещал носить длинные волосы). Глинка сказал своей собеседнице, что уже слышал Листа накануне, у Виельгорского. «Ну и что? как?» Но Глинка не был поклонником Листа. Понятно, играет он превосходно, но часто невыносимо растягивает темпы и даже присочиняет отсебятину к Бетховену. И к тому же эта несносная «рубка котлет» пальцами! То ли дело старые Фильд или Гуммель! Вдруг Лист, не подымаясь по ступенькам, вскочил сбоку на эстраду, сорвал с рук белые перчатки, бросил их под фортепиано и, раскланявшись на четыре стороны, сел. Он начал с увертюры к «Вильгельму Теллю»; после каждой пьесы он под гром аплодисментов пересаживался за другой рояль. Оба друга сидели, как зачарованные. Когда концерт кончился, и зала бесновалась, а дамы рвали на кусочки подобранные ими перчатки виртуоза, они все еще сидели, не говоря ни слова и так же молчаливо, боясь пролить хотя бы каплю переполнявшего их чувства, разошлись по домам. И только потом, наедине, излили друг другу на бумаге свои впечатления. Они клялись, что день этот останется для них священным. Они были влюблены в Листа.

В таком же опьянении прослушали они и другие концерты. На третьем Лист играл с оркестром. В Konzertstueck'е Вебера оркестр сыграл первую половину вещи один, сначала пиано, а потом фортиссимо, а Лист, словно позабыв о своей партии, сидел неподвижно. Но вдруг он, как показалось Стасову, «выхватил у оркестра все инструменты», и «перешагнув через него» один заиграл оркестровый tutti с силой, перед которой бледнел оркестр. На этот концерт Стасов едва

попал, лишь в последнюю минуту получив разрешение у директора училища. По пути он заметил, что у него нет денег ни на билет, ни на извозчика и буквально добежал до концертного зала, в надежде встретить у входа кого-нибудь из знакомых. От спешки, от страха, что он не попадет, он был в очень нервном состоянии. Когда Лист заиграл сонату Quasi una fantasia, он не мог удержать слез, и соседи с удивлением видели, как долговязый правовед рыдает беззвучно, уткнувши лицо в бархат балконного барьера.

А потом они решились написать Листу, и более смелый Серов отнес их письма маэстро. Лист прочел их с доброй улыбкой, ласково принял своего юного поклонника, сыграл ему свою фантазию на тему из «Дон Жуана». Он видел, что это не банальные охотники за знаменитостями. По-венгерски, на языке его родины, каждый юноша называется «подающим великие надежды», «мадьяремини», что так подходило к этим двум молодым энтузиастам.

III

Время шло, прошло много лет. Оба друга выросли, возмужали и шли своими, не совсем обычными тогда путями. Серов бросил службу, несмотря на все уговоры и даже угрозы отца и отдался профессии, еще небывалой в России — он стал музыкальным критиком. Мужества и презрения к материальным благам было немало в этом маленьком человечке. Жить для музыки и музыкой, не будучи виртуозом и не имея дохода с поместий, казалось безумием. Стать музыкальным критиком, когда никто не интересовался всерьез ни музыкой, ни критикой — было безрассудством. Но юный идеализм и прирожденная бодрость поддерживали его. Да еще, может быть, та примесь еврейской крови, так обрадовавшая его. Не она ли, эта неиспаряющаяся, как мускус, примесь объясняла его страстность, фанатический идеализм и цепкость в жизненной борьбе?

Стасов не решился на свободную карьеру писателя и поступил на службу в Департамент Герольдии. С Серовым виделись они теперь редко; тот одно время служил в Крыму, а когда вернулся, Стасов уехал в Италию. Еще одно обстоятельство их разделило: между ним и сестрой его друга произошел бурный, скоро кончившийся роман. У Софьи Николаевны любовь перекинулась, было, на его младшего брата Дмитрия, а потом, испытав и тут разочарование, обернулась ненавистью ко всему «Стасовскому отродью». А Софья имела большое влияние на брата.

Стасов в эти годы жил в многочисленной и дружной семье, где не сходил со стола самовар, не переводились гости, где целый день музицировали, играли в четыре руки, читали вслух. По вечерам играли в фанты, ужинали, ставили шарады и домашние спектакли, жили той привольной жизнью, которой нет больше нигде на земле... Переполнявшие дом барышни и молодые люди танцевали, пели хором, ухаживали. Владимир и Митя пользовались успехом, особенно Владимир. Он влюблялся и влюблял в себя, разочаровывался и мучился, разрывал и снова сходился. Лозунгом его были стихи его любимого поэта Гейне:

Бей в барабан и не бойся,
Целуй маркитантку сильней!

к сожалению, у маркитанток рождались маленькие маркитанточки. Из двух незаконных его дочерей одна умерла, другая воспитывалась у матери, Елизаветы Клементьевны Сербиной, милой и интеллигентной женщины. Стасов был принципиальным противником брака для двух категорий: 1) для художников и творческих натур и 2) для всех Стасовых. Стасовы должны были оставаться верными своей «Запорожской Сечи», своему «клану». Пусть дети, вылитые маленькие

Стасовы, бродят по всему свету. Когда брат Митя вздумал жениться и бросил Стасовское гнездо, он метал громы и молнии и горевал как о непоправимом несчастии.

Однако и в его жизни наступил кризис: он запутался в одной сложной «дамской» истории, вроде «старой истории» Гейне: он любил не ту, которая любила его, а страдала еще и третья — мать его ребенка. Распутать все это было трудно, и вот он подумывал чуть ли не о самоубийстве и даже купил пистолет. Но он слишком любил жизнь и попытался разрубить узел иначе, — а именно, уехать заграницу и все поскорее забыть. Но чтобы бросить службу и уехать, нужны были деньги, а средств после недавней смерти отца было мало. Тут подвернулся «провиденциальный» случай: князь Демидов-Сан-Донато, потомок знаменитого петровского заводчика, подыскивал себе русского секретаря. Князю рекомендовали Стасова. Демидов был одним из богатейших русских людей, жил он постоянно во Флоренции и в Париже и секретарь ему нужен был для приведения в порядок его библиотеки и коллекций. Прежде чем ангажировать Стасова он тщательно проэкзаменовал его и остался доволен его познаниями. Ведь несмотря на все искушения он не растратил годы своей внешне беспечной юности. Еще с тех пор, как впервые прочел он «Салоны» Дидро и Гейне и был поражен этим новым для него жанром художественной критики, он много и серьезно учился. Втайне он мечтал стать Белинским от искусства и уже начал печататься в «Отечественных Записках».

IV

Заграницей Стасов как бы «нашел себя». Он жил в Риме и во Флоренции, в Лондоне н в Париже, не как поверхностный турист, и каждый из этих городов становился на время его духовной родиной. В качестве секретаря Демидова он имел возможность познакомиться со многими выдающимися

людьми тогдашней Европы, и общение с ними, чтение, самостоятельная научная работа наполняли его жизнь. В Италии, бывшей тогда страной великого прошлого и нищих лаццароне, художников и моделей, пенья и живописи, он впитывал в себя, словно «впрок» для России, ее солнце и ее краски. Как Гоголь, наслаждался он не только музеями, но и нравами простолюдинов, пестрой и живою итальянской толпою; как Гете, узнал любовь римлянки. Вот что писал он одной из своих теток на пасхальной неделе из Рима: «в субботу вечером, накануне Пасхи был я в кондитерской Nozzari (первая в Риме на Piazza di Spagna) и за мороженным рассуждая с Боткиным (братом писателя) и двумя другими русскими... о смерти Гоголя, о стихах Некрасова. Как вдруг прибежал к нам живописец Иванов и рассказал, что сейчас же надобно ехать по всему Риму смотреть праздник колбас. Взяли коляску и поехали мы впятером по улицам, где есть колбасные. В пятницу и субботу Страстной недели они точно театр в бенефисе. У дверей... толстые колонны из кругов сыра пармезана, темно зеленые и перевитые зеленью. Весь потолок точно резной выпуклый, потому что плотно навешаны целые сотни маленьких окороков и болонских колбас... Над маслом точно настоящие скульпторы работали и вылепили и вырезали из него сто разных групп, орнаментов и статуй; все обложено зеленью, свежею и яркою и сосиски везде целыми гирляндами. Бесчисленные маленькие восковые свечи горят везде, свет как в бальной зале. Но что всего лучше — это перспектива яиц прямо против самых дверей. На аршина полтора от полу, в четвероугольной пещерке лежат в один ряд бесчисленные яйца, в глубине пещерки установлено зеркальце, которого никогда не увидишь сам, делается от этого зеркальца перспектива яиц точно в версту длиной, вся освещенная огоньками; еще с улицы увидишь эту прелесть и остановишься поневоле с десятками мальчиков, девочек и чудесных этих

самых римлянок — стоять у дверей. В этот вечер я вылезал 50 раз, я думаю, — смотреть каждую лавочку, и еще больше те лица и те глаза, которые разглядывали эти лавочки. Вот что делал в Страстную Пятницу Ваш племянник. Ни с кем я не христосовался на Пасху — что же делать, в Риме не за мной бы дело стало. Если бы мне дали, я бы до сих пор бы все христосовался — с римлянками». И нас тоже в этом письме пленяет не описанный — прелестный — праздник, но «глаза», видевшие все это, глаза поэта и влюбленного — Стасова. И жалобы его на невозможность христосоваться с римлянками были неосновательны; с одной из них, красавицей Ниной, «христосовался» он не только на Пасху... Он был страстно увлечен ею и любовь к Риму и к Римлянке слились в нем в одно праздничное чувство.

Какое он сам производил впечатление на итальянцев, видно из эпизода, рассказанного его племянницей: Демидов давал в своем Сан-Донато костюмированный бал, и «вся Флоренция» была у него в гостях в масках и роскошных костюмах. В разгар бала распахнулась дверь из внутренней галереи, и вошел рыцарь в латах, явно рассчитанных не на человеческий рост, в шлеме со спущенным забралом. Размер лат наводил на мысль, что это или театральный костюм из картона, или искусно сработанная кукла-автомат. Но рыцарь поднял забрало и все увидели открытое, красивое лицо Владимира Стасова. Раздался шепот: «e vero! sono veri! Oh, che bel uomo!»

Время шло, и «рыцаря» стало все сильнее тянуть домой. Пора было кончать «годы странствий», «годы ученья». Он выработал свои воззрения на искусство и знал, чему учить и что проповедовать. А между тем начиналась Крымская война и грозила надолго оторвать его от России. К тому же ему становился невтерпеж капризный деспотизм его патрона. Пора было возвращаться в стасовскую «коммуну», к Елизавете

Клементьевне, у которой росла его маленькая дочка, ко всему тому, без чего, в сущности, он не мог жить.

Перед отъездом он пошел побродить по Флоренции, полюбоваться на туманно-голубые холмы Тосканы, на Сан-Миниато, посмотреть в последний раз на свои любимые церкви. Потом вернулся на маленькую улицу degli Agli, где снимал комнату в старинном дворце Ricci Aldovisi и где ночевал тогда, когда не хотел возвращаться на ночь в подгородное Сан-Донато. Он вспомнил, как сначала само название этой улочки испугало его, потому что он не выносил запаха лука (в Петербурге ему однажды едва не сделалось дурно, когда несчастный поэт Шевченко, встретив его на Невском и дружески похлопывая его руку своей толстой ладонью, вонял на него водкой и луком). Но улица, в противность своему названию, пахла не луком, а тонким запахом кипариса, разлитым во Флоренции, а в самой комнате его этот запах был еще сильнее от кипарисовых рамок его гравюр. Увы, от кипарисовых и лимонных флорентинских запахов приходилось возвращаться к луковой и сивушной России.

По дороге, в Вене, он прослушал Вагнеровского «Лоэнгрина». Что-то претило ему в этой опере. И ему было досадно, что неустойчивый Серов увлечен Вагнером. Однако Серов был для него теперь — уже только прошлым. Он влекся душою к другому человеку и этот другой был Глинка.

Глава вторая. Глинка

«Музыка — душа моя!»
«Жизнь есть контрапункт, сиречь противуположность».
«Записки» Глинки.

I

Говорят, что основатель френологии Лафатер, ища в очертаниях черепа обиталище душевных качеств, нашел и какую-то «шишку почтения». Если это так, то у Стасова была

не шишка, а целый желвак почтения. У него была религиозная натура, нуждавшаяся в объекте поклонения на земле. Это противоречило заповеди: «не сотвори себе кумира», но именно кумира искал он среди людей, которых встречал на своем пути.

С Глинкой познакомил его Серов еще до отъезда его заграницу. В ту зиму композитор уже не вел того рассеянного образа жизни, который отнимал у него время и силы в молодости. Возвратившись на родину после долгого заграничного пребывания, Глинка рад был, что нашел кружок любителей-дилетантов, в котором он мог чувствовать себя легко и привольно. Тут были богатый смоленский помещик Энгельгард, и Серов, и младший брат Стасова Дмитрий. Будучи много старше их, Глинка любил проводить время в их обществе, держал себя с ними, как равный, и называл их ласково «наша компания», также как когда-то он звал «нашей братией» кружок молодых людей, группировавшийся вокруг Нестора Кукольника. Глинка охотно вспоминал о том времени, когда он жил в тесном общении с Кукольником. Нестор был интересным собеседником, но не любил споров и если был не согласен с мнением друга, то имел обыкновение говорить: «Миша! на это нет моего согласия! Выпьем!» И пили. Гостеприимный хозяин сломал в своей квартире стену, отделявшую столовую от смежной небольшой темной комнаты. Во всю ширину этой комнаты поставили огромный турецкий диван, который распространялся и в столовую. Вечером, когда музицирующие, декламирующие, пьющие, танцующие гости засиживались позже всех сроков, диван этот покрывался простынями, и гости ложились спать вповалку, по пять-шесть человек. Трудность была только в том, как добраться до своего места и вылезть из него утром, а спать было отлично. Проснувшись, пили чай, снова разговаривали, музицировали, декламировали, а кому было нужно на службу или по де-

лу, те уходили до вечера. Вот эту-то горячую богемную жизнь своей молодости Глинка вспоминал среди своих новых друзей. Только у него самого не было уже ни прежних сил, ни молодого азарта.

К сожалению, он скоро уехал в Варшаву, куда привлекал его более мягкий климат, впрочем мягкий, кажется, только в его воображении. Императрица, встретив его в Варшаве, спросила его: «Глинка, ты тут зачем?» — «Климат теплее, Ваше Величество». — «Ну, разница не большой, но я ошень рад тебя видеть!».

Чего он не сказал императрице — это, что в Варшаве теплее был для него душевный климат... «Польки, это француженки севера, — говорил он — они милее, ласковее, вкрадчивее наших женщин. Польки — это рай для стариков». Из-за отъезда в этот «рай» знакомство его со Стасовым тогда не углубилось. Несколько раз они играли с ним в четыре руки или в 8 рук вместе с Серовым и еще с кем-нибудь, несколько раз удалось ему послушать его пенье, его небольшой, некрасивый, изумительный голос, но тем дело и ограничилось. Вскоре после отъезда Глинки и Стасов уехал из Петербурга в Италию.

Глинка тоже вскоре очутился заграницей, в Париже. Изредка они обменивались краткими письмами. Глинка в то время собирался в Испанию, и когда до него дошел слух, что Владимир Васильевич тоже туда собирается, он написал ему: «рад заранее встретить Вас на берегах Гвадалквивира». Но на этот раз ни тот ни другой в Испанию не попали.

В 1853 году в Риме, через одного общего приятеля, Стасов получил даже не письмо, а визитную карточку, на которой по-французски было напечатано Michel de Glinka, а по-русски рукою Глинки приписано: «Стасову во Флоренцию». Получив этот привет, Владимир Васильевич загорелся желанием увидеть Глинку в Италии, и написал ему в ответ длинное письмо. «Милостивый Государь, Михаил Иванович, Вы,

конечно, не могли вообразить, какое счастье принесет мне этот маленький лоскуток лакированной бумаги с Вашим именем. Но случай или судьба гораздо лучше нас все знает и все устраивает. Она знала, что большие радости становятся еще больше, когда падают на нас с неба, или Бог знает откуда, именно в тех местах, которые для нас и дороже и чудеснее всех остальных; она знала, что с тех пор, как я уехал из России и брожу по всем концам Европы, ни одно место мне не было и не будет мило и любезно, как Рим. Знала она также, какая мне будет радость вдруг, после страшно долгой паузы увидать, что Вы меня не забыли даже после Парижа. Вот эта-то судьба сблизила и сложила в одну пороховую кучу все, что я люблю, а потом и зажгла этот чудесный фейерверк. Вы бы посмотрели потом, как жадно я принялся расспрашивать про Вас Железнова в этом маленьком, темном, запачканном Café Greco, где, конечно, и Вы во время оно не раз сиживали с разными российскими компаниями.

Гедеонов между прочим сказал мне, что одно время Вы собирались ехать в Рим. Что если бы в самом деле это вдруг исполнилось?! В Риме Вам было бы чудесно хорошо в настоящем художническом воздухе, от которого становится всегда так тепло в душе, были бы среди нашего хорошего русского обожания, в котором Вы, мне кажется, выросли в Петербурге. Теперь Рим много овдовел в последнее время на сильные творческие натуры, нет там больше Брюлова, нет там больше Гоголя, которые туда опустились как орлы на высокие свои гнезда, — нет и той веселой компании прежних русских художников, которые принимались за свои мастерские, прокутивши наперед первые 10 лет.

Или в самом деле Париж лучше всего? Что касается меня, то я снял в Италии самую богатую жатву. Людей, конечно, мало узнал я, всего одного только, но кого! — Россини. По журналам делали его каким-то разжиревшим обжорой и кретином. То ли я нашел? Я нашел в нем ту художественную

душу, прекрасную и простую, на которую я всегда радовался в Вас (хотя у него в характере нет Вашего огня) и я провожу с ним чудесные вечера, толкуя про все, что только ни существует в музыке. Потом нашел я в Риме одного аббата Сантини, у которого существуют, точно в незнакомых глубинах земли, в каких-то пропастях, куда никто не спускался, чистые жилы золота и серебра и целые скалы алмазов и изумрудов. У него собраны, кажется, все от первой до последней ноты музыкальные, которые только написаны были в Италии. Палестрина у него решительно весь, как, конечно, нигде больше на свете... Для меня написаны копиями целые груды нот этой музыки и, когда я стану ворочаться в Россию, со мной поедет караван... Вероятно, когда вы были в Италии, и Вы тоже недурно в ней пожили. Неужели же теперь Вы ее совсем позабыли и разлюбили? Нет, не может быть: не в Вашей натуре перестать любить... Я так думаю потому, что слишком давно знаю, как Вас никто не мог разлюбить или позабыть, и это, кажется, бывает так только в отношении тех, кто сами — un foyer éclatant de lumière et d'amour». Глинка отвечая ему: «Ваше дружеское и ласковое письмо порадовало меня до такой степени, что я переслал его сестре, которая не замедлит сообщить его нашей петербургской братии, среди которых обретается и милый братец Ваш Дмитрий Васильевич... Ежели великий Аллах сподобит, в мае будущего 54 года я должен быть в Петербурге и провести там зиму. Как бы весело было, если бы и Вы к нам пожаловали. Едва ли бы Вы нашли гделибо столь ревностных любителей классической музыки: Ваш братец, Серов, некто Энгельгардт, я и пр. в зиму 51 на 52-ой год немало потешились всем, но стариков итальянцев плохо знаем — их у нас нет».

II

Стасов исполнил эту просьбу, «пожаловал» в Петербург. Снова началась игра в четыре руки с Глинкой. Глинка играл

на рояли не виртуозно и не любил современной, «котлетной» виртуозности (это слово он даже возводил в степени и говорил о «котлетнейшем» Листе). В фортепианной игре он ценил мягкость и ровность, грацию и чистоту. Иногда он вспоминал пианистов прошлого: «Гуммель, импровизируя, играл мягко, отчетливо, как будто уже прежде сочиненную им и хорошо затверженную пьесу». Видно, что Глинка не ценил темперамента и неожиданности даже в импровизациях. Из пианистов он особенно восторгался Фильдом. «Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них, подобно крупным каплям дождя и рассыпались жемчугом по бархату». О Листе он отзывался с большими оговорками: «мазурки Шопена, его ноктюрны и этюды, вообще всю модную, блестящую концертную музыку Лист играл хорошо, хотя и с превычурными оттенками à la française avec exagérations. Однако Баха, которого Clavecin bien tempéré он знал почти наизусть и Бетховенскую «Пасторальную», им же самим переложенную для фортепиано, он исполнял гораздо менее удовлетворительно, как и вообще классическую музыку».

Стасов смотрел на Глинку влюбленными глазами. Хотя Михаил Иванович сильно обрюзг к этому времени и выглядел старше своих 50-ти с хвостиком лет, но внутренняя легкость, какая-то моцартовская легкость гения была в его повадке, голосе, в свете маленьких глаз, во всем его существе. Этот контраст внешней тяжести и внутренней легкости поражал и очаровывал. Он писал в это время по настоянию Стасова свои воспоминания и, может быть, потому охотно, в дружеской компании, за рюмкой «церковного», возвращался к своему прошлому. Рассказы его были красочны, полны наблюдательности и благодушного юмора. Стасов слушал его, не переводя дыхания, впитывая в себя, как губка, каждое слово.

Глинка родился 20 марта 1804 года в поместье Смоленской губернии. Чуть ли не с первых дней он попал на воспи-

тание к бабушке, старой и хворой женщине. Он был золотушным, нервным ребенком, и бабушка, дрожавшая над ним, взяла его вместе с нянькой и кормилицей в свою спальню, где зимою всегда было жарко натоплено, форточка отворялась в самых крайних случаях. Гулять Мишеньку выпускали только летом в теплую погоду, его поили чаем с густыми сливками, откармливали всякими сдобными булочками. Бабушка, взявши внука в полное свое обладание, баловала его свыше меры, и если бы в мальчике не было прирожденного «благонравия» то из него легко вышел бы нравственный урод. Но, не испортив его морально, эти годы, проведенные в тепличной атмосфере, изнежили его организм. Всю жизнь Глинка страдал от всевозможных болезней, действительных и воображаемых, и только на юге чувствовал себя несколько лучше.

Как все музыкально одаренные люди Глинка помнил о своих ранних впечатлениях от звуков. В детстве он любил колокольный звон и подражал ему на медных тазах. Его дядя, живший неподалеку от их усадьбы, присылал им при торжественных оказиях свой крепостной оркестр. Оркестр этот играл танцы, всякие экосезы и матрадуры, но маленький Миша не хотел танцевать. Он все стоял близ оркестра и слушал, как зачарованный, или же сам на скрипке, или маленькой флейте «пикколо» подделывался под оркестр посредством тоники и доминанты. За ужином играли русские песни, переложенные на 2 валторны, 2 флейты, 2 кларнета и 2 фагота, и грустно нежные звуки этих песен определили, казалось ему, его будущий путь. «Однажды, рассказывал он, — когда я был на десятом или одиннадцатом году, играли квартет Крузеля с кларнетом, и эта музыка произвела на меня непостижимое, новое и восхитительное впечатление; я оставался целый день потом в каком-то лихорадочном состоянии, был погружен в неизъяснимые, томительно-сладкие ощущения, и на другой день во время урока рисования был рассеян. Учитель, заметя,

что я рисовал уже слишком небрежно, неоднократно журил меня, и наконец, догадавшись в чем дело, сказал, что он замечает, что я все только думаю о музыке. «Что же делать? — отвечая я, — музыка — моя душа!».

Очень рано его стали учить на фортепиано и на скрипке, но он больше всего любил оркестр. «Из оркестровых пьес — вспоминал он — после русских песен я предпочитал увертюры «Ma tante Aurore» Буальдье, «Lodoiska» Крейцера, «Les 2 aveugles» Мегюля. Чех Гировец мне весьма не понравился, отчасти потому, что я находил его сонаты слишком длинными и запутанными, а еще более по той причине, что они были очень плохо напечатаны, и в пасмурные дни я плохо разбирал эту музыку, за что нередко доставалось мне карандашом по пальцам».

Впрочем, наказывать его было трудно. Как большинство музыкально одаренных детей, был он нрава кроткого и мечтательного. С детства он был окружен женщинами и подругами его игр были его младшая сестра и дочка его няни. Словно те души, которым суждено воплотить на земле «небесные» и «ангельские» напевы, с детства отмечены кротостью, женственной слабостью...

В деревне Глинка прожил до 13 лет, когда его в карете, обшитой внутри мехом, отвезли в Петербург и отдали в «Благородный пансион», одно из открывавшихся тогда «средне-высших» учебных заведений, каким был и Пушкинский «Лицей». Окончив его, дети дворян могли, не идя в Университет, поступать на гражданскую службу. К счастью, и в училище Глинка продолжал занятия музыкой у хороших учителей. С особенной любовью он вспоминал Карла Мейера. В день выпуска из Пансиона вместе с Мейером играли они публично a-мольный концерт Гуммеля на двух роялях. Хуже обстояло дело с уроками скрипки: «Klinka, vous ne chouerez chamais le fiolon!», говорил ему учитель. Училище с

его товарищами и дисциплиной не изменили женственной мягкости натуры Глинки. Выросший среди женщин, он всегда тянулся к ним, и всю жизнь поэтическая женская дружба сливалась для него с музыкой. По большей части это были отношения сентиментальные, романтические, на самой границе между дружбой и любовью: женщины и молодые девушки редко влюбляются в таких юношей, что сами как «красная девица» и смотрят на них с поверхностной нежностью, почти как на подруг, с которыми приятно болтать и музицировать, но не больше. Глинка любил вспоминать какую-то красивую барышню, которая играла на арфе и пела, и для которой он впервые стал сочинять. «Это был настоящий, звонкий, серебряный сопрано, и она пела естественно и чрезвычайно мило. Ее прекрасные качества и ласковое со мной обращение (она звала меня племяничком, а я ее тетушкой) расшевелили мое сердце и воодушевили мое воображение. Она любила музыку, и часто, целые часы, сидя подле фортепиано, когда я играл с дядей, подпевала нам в любимых местах своим звонко серебряным голосом... Желая услужить ей, вздумалось мне сочинить вариации на любимую ею тему C-dur из оперы Вегля «Швейцарское семейство». Вслед затем написал я вариации для арфы и фортепиано на тему Моцарта Es-dur. Потом собственного изобретения вальс для фортепиано F-dur; это были первые мои попытки в сочинении, хотя я и не знал генерал-баса».

Окончив курс Пансиона первым, 18-летний Глинка поступил на службу. Но сладкий яд искусства все сильнее отравлял его. Служил он небрежно и начальство не раз рекомендовало ему бросить пустое занятие музыкой. Родные, однако, смотрели на его музицирование снисходительно. Оно имело положительную сторону: благодаря ему их Мишель стал вхож в великосветские гостиные, где дамы и девицы играли на арфе и распевали итальянские арии. Сам он тоже стал учиться

пению у итальянца Беллоли. От времени до времени, для дамы или барышни, сумевшей пленить его сердце, он что-либо сочинял. Это необычное для дворянина занятие, напротив, беспокоило его родных. Один из них убеждал молодого человека, что «талант исполнения на фортепиано кроме собственного удовольствия может доставить ему приятные и полезные знакомства, но от композиции кроме зависти, досад и огорчения ничего не должно надеяться». «Я отчасти изведал справедливость его слов», со смехом говорил Глинка.

В эти годы все сильней мучили его разные нервные и золотушные явления. Служба, болезни, светские обязанности — не позволяли развиться его таланту. К счастью, он вышел в отставку из-за каких-то неприятностей по службе. Это было в 1828 году, а еще через два года усилившиеся страдания заставили его осуществить свою старую мечту о теплой и прекрасной Италии. Глинка уехал заграницу.

Цель его поездки была двойная: поправить здоровье и подвести фундамент под свою композиторскую работу; лечиться и учиться. В сущности, ему не удалось ни то, ни другое. И в Италии он продолжал страдать от нервических припадков, от обмираний, порою буквально катался от боли по полу. Не нашел он и нужных ему учителей. Только в пении усовершенствовался он в стране певцов, о которых он говорил, что они похожи на певчих птиц с дурным вкусом. У них научился он их замечательному мастерству, и знание человеческого голоса и его возможностей пригодилось ему впоследствии. В общем пребывание в этой светлой, поющей, красочной стране («O, Dio! che tinte!» не раз восклицал он в Италии) оказало на него свое действие, как на многих северных художников: оно раскрыло светлые стороны его духа. Настоящего учителя нашел он не там, а уже на пути в Россию, в Берлине. Как это часто бывало в его жизни, и это событие оказалось связанным для него с новым женским

именем и сердечным увлечением. Учителем его стал немец Ден. «Он теперь первый музыкальный знахарь в Европе, — говорил Михаил Иванович. — В Берлине я встретился с учителем пения Тешнером. Он меня познакомил со своей ученицей Марией. Ей было лет 17, она была несколько израильского происхождения, высокого роста, но еще не сложилась; лицом же очень красива и походила на Мадонну. Я начал учить ее пению и написал для нее этюды; из одной из них (Глинка говорил в женском роде «этюда») — впоследствии я аранжировал еврейскую песню для «Князя Холмского». Почти ежедневно я видел Марию и нечувствительно почувствовал (Михаил Иванович именно так и говорил: «нечувствительно почувствовал») к ней склонность, которую и она, кажется, разделяла (Глинка почему-то умалчивал о том, что дело чуть не кончилось браком его с прекрасной еврейкой). — Впрочем — я отвлекаюсь... Тешнеру я обязан и знакомством с Деном. Я учился у него около пяти месяцев; он задавал мне писать трех, а потом четырехголосные фуги, или, лучше сказать, скелеты, экстракты фуг без текста, на темы известных композиторов, требуя при этом соблюдения принятых в этом роде композиции правил. Он собственноручно написал мне науку гармонии или генерал-бас, науку мелодии или контрапункт и инструментовку; все это в 4 маленьких тетрадках... Нет сомнения, что Дену обязан я более всех других моих маэстро: он не только привел в порядок мои познания, но и идеи об искусстве вообще, и с его лекций я начал работать не ощупью, а с сознанием. Притом он не мучил меня школьным систематическим образом; напротив, почти каждый урок открывал мне что-нибудь новое, интересное... Пять месяцев с Деном было недостаточно, чтобы стать строгим контрапунктистом. Но, может быть, оно и лучше: строгий немецкий контрапункт не всегда полезен пылкой фантазии». И Михаил Иванович с детским заразительным

смехом рассказывая, как мучил его в Италии миланец Базили, задавая головоломные контрапунктические задачи, чтобы, как он выражался, «sotillizzar l'ingegno!». Но Глинка решительно не хотел «переутончать свою изобретательность».

Неожиданное известие о смерти его отца заставило его возвратиться в Россию, не дослушав курса у Дена. Но он недолго бы оставался на родине, если бы не новое увлечение, на этот раз серьезное. Михаил Иванович неохотно вспоминал о своем браке: он окончился тягостным расхождением. Пленившая его золотокудрая головка (в первый раз он увидал ее, когда горничная расчесывала ее пышные золотые волосы) была пустенькой. Она так мало понимала мужа, что была способна жаловаться, что Мишель слишком много денег тратит на нотную бумагу, а о степени ее музыкального развития можно было судить по следующему глинкинскому рассказу: «у графа Виельгорского исполняли постом 7-ую симфонию Бетховена, необыкновенно удачно. После адажио профессор музыки в театральном училище, Soliva — отличнейший теоретик, подпрыгнул, воскликнув: «e una cosa che fa stupore!». А я был так встревожен сильным впечатлением, произведенным на меня этой непостижимо превосходной симфонией, что когда приехал домой, то Марья Петровна спросила у меня с видом участия: «что с тобою, Мишель?» — «Бетховен!» отвечая я. — Что же он тебе сделал?» и я должен был объяснить, что слышал превосходную музыку».

III

Однажды, когда они вдосталь наигрались в восемь рук с Глинкой, Серовым и братом Митей, Стасов навел Михаила Ивановича на воспоминания о героической поре сочинения «Жизнь за Царя». Они сидели еще за фортепиано, свет кенкетов золотился в полутьме, отражаясь на черном лаке инстру-

ментов, и Глинка ровным, негромким голосом рассказывал об этих счастливых днях: «я жил тогда домоседом, склонность моя нечувствительно усиливалась, я постоянно посещал вечера Василия Андреевича Жуковского. Он жил в Зимнем Дворце и у него еженедельно собиралось избранное общество — Пушкин, князь Вяземский, Гоголь Плетнев... Когда я изъявил свое желание приняться за русскую оперу, Жуковский предложил мне сюжет Ивана Сусанина. Он хотел сам писать слова и для пробы сочинил стихи: «Ах, не мне бедному, ветру буйному» (из трио с хором в эпилоге). Но занятия не позволили ему исполнить этого намерения, и он сдал меня в этом деле в руки барона Розена, усердного литератора. Мое воображение однако же предупредило либреттиста; как по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке — польскую; наконец, многие темы и даже подробности разработки, все это разом вспыхнуло в голове моей.

— Как же работал барон? спросил Митя Стасов, весело подмигивая друзьям. Все они уже знали рассказы про барона Розена.

«Ему было немало труда, — охотно отвечал Глинка, поддаваясь на удочку — приходилось подделывать слова под уже готовую музыку, требовавшую иногда самых странных размеров. Но он был на это молодец: назначишь, бывало, столько-то стихов, такого-то размера, двусложного, трехсложного, и даже небывалого — ему все равно, — придешь через день, уж и готово. Жуковский для шутки говорил, что у барона по карманам разложены вперед уже заготовленные стихи, и мне стоило сказать, какого сорта, то есть размера, мне нужно и сколько стихов, он вынимал столько каждого сорта, сколько следовало, и каждый сорт из особенного кармана... Не скрою, что мысль известного трио была следствием безумной тогдашней моей любви; минута без невесты моей казалась мне

невыносимою и я действительно чувствовал высказанное мною в Adagio или Andante «не томи меня, родимый», которое я написал уже летом в деревне.

«Я женился в апреле того же 1835 года. Кстати, знаете, какую эпиталаму преподнес мне милейший Розен в виде слов для моего квартета:

Так ты, для земного житья,
Грядущая женка моя!

Его никак нельзя было убедить, что тут не все ладно... «Ви не понимайт! Это сами лючший поэзия!» повторял упрямый барон.

«Да, сердце ожило и музыка моя воскресла, как я писал тогда покойной матушке. Мы уехали в деревню. Со мной были слова для двух актов, и я помню, что где-то за Новгородом, в карете вдруг я сочинил хор: «Разгулялася разливалася вода вешняя по лугам». Подробности деревенской жизни исчезли из моей памяти; знаю только, что я прилежно работал, то есть уписывал на партитуру уже готовое и заготовлял вперед. Ежедневно утром садился я за стол в большой и веселой зале в доме нашем в Новоспасском (это была наша любимая комната); сестра, матушка, жена, одним словом, вся семья там же копошилась, и чем живее болтали и смеялись, тем быстрее шла моя работа. Время было прекрасное, и часто я работал, отворивши дверь в сад, и впивал в себя чистый бальзамический воздух».

Смутно, но твердо Глинка чувствовал, что совершает подвиг создания русской музыки. Еще из Италии он как-то писал, что не только ищет для оперы национально-русского сюжета, но хочет, чтобы сама музыка в ней была национальна. «Я хочу, чтобы мои соотечественники были в моей опере как дома и чтобы иностранцы не принимали меня за ворону в павлиньих перьях!» Да, он искал русского оперения и

нашел его и оно засверкало лучше павлиньего. Ему давно уже надоело итальянское Sentimento briliiante. «Мы жители севера чувствуем иначе — говаривал он — у нас или неистовая веселость, или горькие слезы. Любовь всегда соединена у нас с грустью». У него самого она соединена была с радостью творчества.

Когда он представил «Жизнь за Царя» в дирекцию Императорских театров, ее приняли (не без колебаний), но под тяжелым условием: он навсегда должен было отказаться от авторских прав. Начались репетиции. На одной из них присутствовал Император. «Доволен ли ты моими артистами?» спросил Николай. Глинка отвечал, как тонкий психолог: «в особенности ревностью и усердием, с которым они исполняют свои обязанности». Ответ чрезвычайно понравился Государю.

Когда Глинка вспоминал о 27-ом ноября 1837 года, о первом представлении оперы, которую теперь он шутливо-ласково называл «моя старуха», но которая тогда сливалась для него с прелестными чертами его молодой жены, голос его слегка дрожал от волнения. Это был триумф, единственный беспримесный успех в его жизни. Уже на репетициях за Польский в c-dur и хор d-dur, где пиччикато струнных подражает балалайкам, музыканты, положив смычки, зааплодировали. Это одобрение было ему ценнее, чем восторги профанов. На последней репетиции он не присутствовал из-за болезни, а на премьере сидел в ложе второго яруса. Театр весь блистал мундирами, бриллиантами, орденами. В первом акте аплодировали трио. После сцены поляков публика молчала. Композитор забеспокоился и даже пошел за сцену. Но молчание оказалось только патриотическим, антипольским. Потом дуэт двух изумительных певцов: Петрова (Сусанина) и Воробьевой, рассеял все сомнения. Глинка был как в чаду. Его позвали в царскую ложу, Николай его благодарил, дамы ему улыбались. На другой день ему прислали от царя перстень с

топазом и бриллиантами, не слишком дорогой, тысячи на четыре рублей ассигнациями. Все же он был не генерал, а композитор!

Успех этот был, однако, не чисто художественный, но и патриотический. Для «света», для высшего общества музыка Глинки была кучерская музыка, de la musique pour cochers. Пресса, тогда малочисленная, на оперу никак не отозвалась. Только в «Северной Пчеле» появилась восторженная статья кн. Одоевского и ответная ему, отрицательная Булгарина. Но кто же считался с Фигляриным! Друзья Глинки, литераторы круга Жуковского, хотя и не любили (кроме Одоевского) музыки, хоть втайне и считали ее чересчур шумной соперницей их собственного немого искусства, однако искренне радовались успеху милого, «своего» Михаила Ивановича. За обедом у Всеволожского за голубой чашей пунша пели они хором, немного фальшивя, круговую песню, сочиненную по куплетам Пушкиным, Виельгорским, кн. Вяземским и Жуковским и положенную на музыку кн. Одоевским.

— Пой в восторге русский хор Вышла
новая новинка.
Веселися, Русь! наш Глинка
Уж не Глинка, уж не Глинка, а фарфор!

Это был куплет Пушкина.

IV

Изредка, когда Михаил Иванович был в добром расположении духа, его молодые друзья просили его спеть им. Он садился за фортепиано, откидывал назад свою короткую фигурку, пел, сам себе аккомпанируя и изредка сбоку, из под очков взглядывая на слушателей. Он пел отрывки из своих опер, иногда какую-нибудь итальянщину. Если он был в настроении, его уже не надо было упрашивать, он пел, не

вставая от фортепиано, порой до четырех часов ночи. Голос у него был средний между тенором и баритоном, не особенно красивого тембра, но все было так верно и выразительно, что, кажется, даже дивный голос Петрова не заменил бы этого сипловатого голоса. Когда он пел свои собственные романсы, хотя тексты их были очень неравного качества, слушателями овладевало странное чувство сотворчества, словно на их глазах, как отклик их собственному волнению создавались эти мелодии, пели о мгновенной радости и о мгновенном горе. «Это лучше Шуберта», думал Стасов. Ему казалось, что песни эти еще хранили истому и негу создавшего их творческого лона; что они тут же рождались из горла этого плотного человечка и рвались в небо!..

V

Успех «Жизни за Царя» словно окрылил Глинку, ему как хлеб насущный нужен был горячий воздух сочувствия. Он тотчас же принялся за вторую оперу на сюжет пушкинского «Руслана». Но ему уже не удалось закончить ее так быстро, как первую: он работал над нею целых шесть лет. Косвенно успех принес ему и материальное обеспечение: Николай назначил его заведующим придворной капеллой. «Глинка — сказал ему царь — я имею к тебе просьбу и надеюсь, что ты не откажешь мне. Мои певчие известны по всей Европе, следственно, стоят, чтобы ты занялся ими. Только прошу тебя, чтобы они не были у тебя итальянцами». «Высокомилостивые» слова так смутили бедного композитора, что он не произнес ни слова и отвечал царю немым почтительным поклоном. Но успех имел и обратные стороны: новая должность отнимала у него много времени, отвлекая от композиции. Круг его знакомых расширился и он стал вести образ жизни «разгонной почтовой лошади». Его повсюду приглашали, всюду он должен был играть и петь. Словом он был в моде, и порой у него не было времени даже для сна.

Как всегда, было у него много увлечений. Молодая вдова княгиня Щербатова, та самая, которой Лермонтов посвятил чудные стихи, часто приглашала его обедать, обещая «порцию луны и шубки». Это значило, что княгиня зажигала для него в гостиной круглую люстру из матового стекла и уступала ему свой легкий соболий полушубок. Княгиня была «чрезвычайно увлекательная женщина», однако сердце Глинки по обыкновению удержалось в пределах поэтической дружбы. Сколько было у него в жизни этих «порций луны и шубки!» Сильнее было другое платоническое увлечение тою, которую он называл только инициалами Е. К. (Стасов знал, что это была Екатерина Керн, дочь пушкинской, той, которой он посвятил «Я помню чудное мгновенье» и которую называл «вавилонской блудницей»), Керн была некрасивой, чахоточной девушкой с одухотворенным лицом, с румянцем, пылавшим на бледных щеках, с расширенными дикими глазами, как это бывает у чахоточных. Он быстро ее разлюбил, но эпизод этот ускорил его расхождение с женой. Расхождение было тягостным, жена долго не давала ему развода, всячески клеветала на него. Потом она вышла замуж, не имея развода, и ей грозило обвинение в двоемужестве. Все это было связано с судебной волокитой и явилось для Глинки тяжким душевным потрясением.

Но что-то помогло ему преодолеть этот кризис, может быть, успех, или радость новой работы, или то и другое вместе. Глинка, когда работал, был всегда в светлом состоянии духа. А уже с весны 1841 года он почувствовал «необыкновенное расположение к сочинению музыки». К весне 1842 года новая опера была закончена и сдана директору Императорских театров. «Я вел жизнь весьма приятную — вспоминал Глинка — утром переделывал танцы и немногие недоконченные номера из оперы; в двенадцатом часу утра отправлялся на репетицию в залы театра или театральную школу; обедал

я у матушки, и проводил в семействе послеобеденное время; вечером обыкновенно ездил в театр, где оставался почти все время за кулисами. Когда я возвращался домой, сестра Ольга встречала меня со смехом, и на вопрос мой: «чему ты смеешься, Oline?» отвечала: «Вы пришли, значит смех будет!» Так уносилась жизнь.

«Руслан» был апогеем его творчества. Глинка, как умный художник, прекрасно понимал значение своего создания. Он знал, что по сравнению с новой оперой бледнела «Жизнь за Царя». Но до публики опера не «дошла». К пушкинской сказке композитора привлекла пестрота ее картин и настроений, дававшая простор его лирическому дарованию. К тому же сюжет сказки делал возможным ввести, как контраст к русскому, элемент восточный, а Глинке, так же как Пушкину, было доступно проникновение в мир чужой национальности. Впервые в европейской музыке был дан подлинный, неподдельный Восток, воплощенный с небывалой силой. Но рядом с этим сказка Пушкина лишена драматического интереса. Переработкой ее в либретто хотел было заняться сам Пушкин, но он умер и это сделали малодаровитые любители. Они отяжелили грациозную сказку, превратив ее в длиннейшую феерию, в которой, как правильно шутили тогда, в каждом акте кто-то спит, и во всех — публика. Богатство и разнообразие оперы сосредоточены в ее музыке, увы, недоступной тогдашним слушателям по своей новизне и глубине. Тем же, кто шли не только слушать, но и смотреть оперу (а таких было большинство), она казалась скучной и ее едва спасали балет, декорации и костюмы, на которые дирекция не поскупилась.

«Руслана» поставили 27 ноября 1842 года, день в день через пять лет после «Жизни за Царя». «Когда после окончания оперы — вспоминал Глинка — опустили занавес, то начали меня вызывать, но аплодировали очень недружно, между тем

усердно шикали и, преимущественно, со сцены и оркестра. Я обратился к бывшему тогда в директорской ложе генералу Дубельту с вопросом: «Кажется, что шикают; идти ли мне на вызов?» — «Иди, — отвечал он — Христос страдал более тебя». Царская семья уехала до окончанья спектакля. Великий князь Михаил Павлович шутил, что будет посылать на «Руслана» проштрафившихся офицеров вместо гауптвахты. И даже друг Глинки и сам музыкант граф Виельгорский, не стесняясь сказал композитору: «mon cher, c'est mauvais». Пресса отозвалась сдержанно, за исключением все того же кн. Одоевского. И все же опера выдержала 32 представления за один сезон. Вероятно, это был успех любопытства к новому произведению автора «Жизнь за Царя», и «роскошной» постановки. На другую зиму в Петербург приехали итальянцы, и Рубини, Тамбурини, и действительно изумительная Виардо совершенно затмили русскую оперу. «Руслана» сняли с репертуара, и это было глубокой душевной раной для Глинки. Он стремился бежать из России, и при первой возможности, летом 1844 года уехал заграницу.

Перед ним были тогда еще 12 лет жизни. Они прошли, промелькнули в скитаниях, в болезнях, в работе. Оперы он уже больше не сочинил, хотя и подыскивал либретто, начинал сочинять. Первым этапом нового его пребывания заграницей был Париж, который он любил, про который писал «славный город, хороший город местечко Париж». В этом «местечке» нравился ему уклад жизни, умеренный и трезвый, без карт и бесконечного хождения в гости, и где однако и прогулки, и театры, и дружеские встречи, и итальянская опера не давали ему скучать. Ему нравились француженки, но мужчин французов, «le Français mâle», он находил холодными, эгоистическими, поверхностными и продажными. Нигде, по его мнению, деньги не играли такой большой роли, как в Париже.

Когда друзья расспрашивали его о знаменитых музыкантах, которых он встречал заграницей, Глинка отвечал не слишком охотно. «Музыку Мейербера я никогда, даже в ранней юности не любил, но он всегда обращался со мной с чисто израильской услужливостью и любезностью. Мендельсона я встретил мельком в Италии. Ко мне привел его Соболевский. Я был болен, а он, полагаю, от не вполне заслуженной репутации превосходного пианиста, принял со мной несколько насмешливый тон. Я не играл, а он после долгих убеждений сыграл Rondo в легком роде. В Париже некто Souza познакомил меня с Гектором Берлиозом, который в то время помышлял о путешествии в Россию, надеясь собрать жатву не одних рукоплесканий. Он обошелся со мною чрезвычайно ласково, чего не добьешься от большей части парижских артистов, которые невыносимо надменны. Я, посещая его раза по три в неделю, откровенно беседуя с ним о его сочинениях; они мне нравились, особенно в фантастическом роде». Берлиозу тоже нравились произведения его русского собрата. Он поместил о Глинке две больших и хвалебных статьи в Journal des Débats, которые доставили удовольствие Михаилу Ивановичу. Орган этот был очень распространен и влиятелен и даже выписывался во всех петербургских кофейнях. Эти статьи, да еще статья Мериме было лучшее, что он когда-либо прочел о себе в печати. Берлиоз исполнил несколько вещей Глинки в одном из т. н. «праздничных концертов», которые он давал в большом цирке на Елисейских Полях с двумя оркестрами и хорами в 360 человек. Но замечательная «Лезгинка» не понравилась слушателям, отчасти из за плохой акустики и расположения оркестра, а также из за своей гармонической новизны и смелости. Вокальные же вещи были исполнены плохо, певица от волнения сбивалась и детонировала. Глинка организовал концерт целиком из своих произведений. Но это стоило ему

много денег, а успех был «успех почтения», как говорят французы, успех перелетных птиц, des oiseaux de passage, ни к чему не обязывающий и не раздражающий местных артистов, знающих, что заезжий композитор у них не засидится и не станет им конкурентом.

Но если Глинка любил Париж и не любил французов, то он все полюбил и словно вторую родину обрел в Испании. Тут ему нравилась природа, характер испанцев и, в особенности, музыка и танцы. Он не ожидал такого радушия, такого гостеприимства, такого благородства, какие встретил. «Здесь — говорил он — деньгами дружбы не купишь и благосклонности не приобретешь, а ласкою все на свете». И в музыке он пожал здесь обильную жатву: его «Арагонская Хота» и «Воспоминание о Ночи в Мадриде» для оркестра также замечательны и новы в области симфонической музыки, как Лист и Берлиоз. Он первый из композиторов во всеоружии современной гармонии прикоснулся к сокровищнице испанской народной музыки, претворил ее в симфонические произведения.

Стасов восхищался новым, созданным им жанром, т. н. «симфоническими картинами», но удивлялся, почему творчество Глинки так ослабело количественно. Разве так работал в молодости создатель двух гениальных опер? Часто Стасов задавал себе вопрос, в чем тут дело? — и не находил ответа. Физические ли недуги мешали Глинке или бездомный образ жизни? или природные барство и леность? Но нет! Глинка не был ленив, он умел и любил работать. С самого детства, когда он бывал чем-либо занят, он становился, по его выражению, «мимозою-недотрогою» и весь погружался в работу, и даже присутствие в той же комнате близких людей не мешало ему. Барства было немало в его натуре, но сказывалось оно не в лени, оно было в его наружности, во всем его обиходе, в его отношении к женщинам. В Варшаве, Париже, Мадриде и

всюду его окружали молодые гризетки. Ему было весело с ними, ему нравилась их легкая болтовня и веселый смех. А для них он был милый старикан, которого они не стеснялись. А т. к. с возрастом действительные и воображаемые хвори все больше требовали ухода, то когда он не жил в России с матерью или сестрою, он брал себе «нянь», выбирая молодых и хорошеньких, полуналожниц — полусестер милосердия. Сколько их промелькнуло в его жизни! Он любил вспоминать и о няне-Текле в Варшаве, доброй и услужливой, у которой был только один недостаток — приверженность к водке, о парижанке Леони или Нини. Двадцатилетняя андалузская цыганка Лола (Долорес) с маленькой ножкой и приятным голосом училась у него петь и сама учила его испанскому пению. Благовоспитанная и преданная ему француженка Аделина, некрасивая, но с прелестным выражением лица, сидя в первом ряду кресел на его парижских концертах, плакала от волнения, когда его вызывали. Обо всех он говорил с обычной своей ласковостью, не забывая называть их имена, освещая их мягким светом, излучавшимся из него самого, так что они казались в его рассказах прелестными. Только одной он не назвал, она оставалась безымянной: может быть, потому что она еще была жива. Это была 17-летняя крепостная горничная его сестры, веселая, молоденькая девушка, которая так мило и смешно называла «Жизнь за Царя» — «наша опера». Но будучи русским барином в жизни, со всеми недостатками своей среды и времени, в искусстве он был строгим и взыскательным мастером, который знал, что первый завет художника — быть всегда новым, идти вперед. Он говорил: «многие упрекают меня в лености, но с постоянным нервным расстройством, с тем строгим воззрением на искусство, которое мною всегда руководствовало, нельзя много писать. Не повторяться так трудно, как Вы и представить себе не можете». Это ли язык барина-дилетанта!

VI

Однажды утром Стасов пришел к композитору в непривычно ранний час. Еще с лестницы услышал он бархатные звуки молодого свежего голоса любимой его ученицы Даши Леоновой, фортепианный аккомпанемент и затем недовольный голос маэстро: «нет, Даша, это место надо дать более томно», и его сипловатый голос бесподобно выразил предельную томность. Ему открыли, и Глинка вышел к нему в переднюю и провел его в маленькую диванную близ спальной. Там, на круглом диванчике красного дерева он просидел минут 10, слушая рулады Даши. В соседней комнате, раззадоренные ею, звонко заливались канарейки. Наконец явился Михаил Иванович, веселый, в халате, «настоящий толстый майор брюхан», говорил он, хлопая себя по ляжкам. «Простите, что заставил Вас ждать, милейший барин Володимер Васильевич. Но надо было кончить урок с Дашей. Я переделал для нее несколько романсов, переложил на два голоса с хором и оркестром лермонтовскую «Молитву». Эти занятия развлекают меня, старика, и, авось, будут полезны и Даше». Глинка приоткрыл дверь в спальную. Канарейки умолкли. Множество птиц разных окрасок и размеров, живших в раскрытых клетках, влетело в дверь. Они садились на плечи, на голову к Михаилу Ивановичу: отношения, видимо, были добрые и прочно налаженные. Солнце ярко било в окна, освещая приземистую фигуру в халате и пестрых птиц, сидевших на его голове и плечах. «Погодите, я их раззадорю». Он взял скрипку и в ответ на его пиликанье птицы наполнили свистом и щебетом всю комнату. «Вот пеночки, а вот это юла, а тот маленький, серенький — первый тенор di grazia моей капеллы. Он совсем ручной, и чем больше шума кругом, тем больше он заливается. «В чужбине свято соблюдаю родной обычай старины», — продекламировал Глинка. В

день моего ангела, 21 мая, непременно выпущу на волю весь мой крепостной оркестр». Стасов смотрел на эту сцену и думал, что и его старший друг тоже певчая птица, родившаяся на радость и забаву людям, и что его не выпустят на волю до времени... но что недалеко, может быть, время освобождения.

VI

Стасов принес Глинке восьмиручное переложение нескольких номеров «Жизни за Царя», сделанное Серовым. Глинка просмотрел ноты Серова с истинным восхищением. «Никогда мне самому не удалось бы переложить так хорошо, как нашему молодому барину, Александру свет Николаевичу, хоть я и сочинитель этой дребедени, а теперь совсем, как Вы упрекаете меня, забросил композицию и только и делаю, что корплю над аранжировками старых своих вещей. Нет, у Александра Николаевича особый талант! Вот смотрю я на эти ноты и думаю: теперь «Жизнь за Царя» забросили, ставят в цирке, да и то лишь в табельные дни, или когда по болезни какого-либо певца нельзя дать другую оперу (для моей же все сойдет, все хороши!). Но я знаю, что опера не лишена значения в анналах родного искусства, что бы там не писал заграницей пресловутый Рубинштейн, кстати сказать пианист еще худший, чем Лист! Он взялся познакомить немецкую публику с нашей музыкой и только напакостил нам всем, а о моей бедной старухе сказал, что она не удалась, ist gescheitert! А она вовсе не gescheitert, хотя, правда, в свое время значения ее никто не понял; публика валом валила в театр, но печать отозвалась о ней с прохладцею. Кажется, что один только добрый друг мой Алексей Петрович Мельгунов понял ее и прислал мне тогда же статейку о ней, да я, грешный человек, забыл в то время об этой статье: очень уж был поглощен своей молодой женой, да молодой своей славою. У меня сохранился список, почитайте, Владимир Васильевич!

Вы ведь тоже критика рода человеческого, как выражается о Вас Ваша почтенная тетушка». Стасов взял пожелтевшие, мелко исписанные листки и, когда вернувшись домой, стал разбирать их, то даже щеки порозовели у него от волнения, — такие это были современные, насыщенные правдой строки:

«В музыке основные элементы: мелодия и гармония, как в живописи рисунок и колорит. По этим элементам определяются школы... Выразить во всех родах музыки, особливо в опере, лирическую сторону основного характера русских — вот задача, которую принял на себя Глинка... Он не ограничился более или менее близким подражанием народному напеву; нет, он изучил глубоко состав русских песен, самое исполнение их народом, эти вскрики, эти переходы от важного к живому, от громкого к тихому, эти светотени, неожиданности всякого рода; наконец, особенную, ни на каких правилах не основанную гармонию и развитие музыкального периода; одним словом, он открыл целую систему русской мелодии и гармонии, почерпнутую в самой народной музыке»... И Мельгунов говорил о своей вере, что вслед за Глинкой явится целая русская школа музыки. Сердце Стасова билось. Его собственные мысли смотрели на него с этих пожелтевших страниц. Русская школа музыки будет создана! За Глинкой придут другие, и он, Стасов, должен ждать их и звать их к жизни!

VIII

В эту зиму Стасов познакомился с двумя музыкантами, которые стали первыми апостолами новой музыки. Один из них, Даргомыжский, был маленький человек лет сорока, одевавшийся с претензией на изящество в длинный коричневый сюртук с большим, бабочкой, артистическим галстуком. Цвет лица у него был сероватый, нездоровый; редкие волосы слегка вились на голове, маленькие глазки глядели умно и

насмешливо. Он едко улыбался, говорил пискливым голосом, похожим на сопрано, бойко играл на фортепиано и сочинял оперы.

Даргомыжский познакомился с Глинкой уже давно, когда он был еще совсем молодым человеком. Несмотря на разницу лет, они говорили друг другу «ты». Глинка поощрял молодого музыканта к сочинению, старался сделать из него заправского композитора, но немного опасался его бесцеремонного подражания себе. Слушая, как Даргомыжский пел ему арию княжны из его еще не конченной «Русалки», он заметил: «однако, это что-то смахивает на арию Гориславы!» — «Э, брат, — не смутившись, отвечал Даргомыжский, — тебя все чужие обкрадывают, так отчего же и своему не пощипать тебя немного?».

Глинка с большой проницательностью ценил народный и комический элемент у младшего друга. Он убеждал его написать комическую оперу. Даргомыжский на это обижался, очевидно считая комическое дарование более низким по рангу. Вообще он относился к Глинке со смесью зависти и восхищения. Он завидовал ему, что его предпочитает его любимая ученица Любочка Беленицына, что Глинке, а не ему достались успех и слава и первая любовь России.

Другой музыкант, с которым тогда же познакомился Стасов, был 18-летний фортепианист и композитор Милий Балакирев. Его привез в Петербург из Нижнего помещик и любитель музыки Улыбышев. Этот Улыбышев был приятель Глинки и любопытный человек; не просто барин дилетант, каким он казался многим, но образованный музыкант, писатель, издавший по-французски свою биографию Моцарта и подготовлявший полемический труд о Бетховене. Его взгляды на Бетховена вызывали тогда всеобщее возмущение, но им нельзя отказать в оригинальности для того времени: Улыбышев считал, что с Бетховена начался период упадка классической музыки.

Когда Улыбышев привел к Глинке своего молодого друга (это было на Рождестве, в соседней комнате еще догорали свечи на елке Олечки), Глинка усадил его за фортепиано, заставил играть одного, а потом сам сел играть с ним в четыре руки и не мог надивиться его таланту. Сначала он старался быть усиленно любезным, чтобы приободрить молодого человека, который мог быть смущенным в обществе знаменитого композитора. Но в ободрении, кажется, нуждался более сам знаменитый композитор. По самоуверенности и безапелляционности суждений Балакирев напомнил ему тех разночинцев и поповичей, которые повылезли из всех щелей в последнее время. Но к нему лично он относился с почтительностью, знал наизусть чуть ли не всего «Руслана» и добрую половину его романсов. Молодой человек и сам сочинял и сыграл ему свою фантазию на два мотива из «Жизни за Царя», фантазию, нельзя было не сознаться, мастерскую. Сыграл он и «аллегро» из еще неоконченного концерта fis mol. Вскоре Балакирев выступил публично как пианист и композитор в Университетском концерте под управлением Карла Шуберта, а в марте 1856 года дал собственный концерт, одобрительно отмеченный петербургской прессой. Очень хвалил его тогда среди прочих и Серов. Глинка не колеблясь предвидел и предсказывал, что из этого юноши выйдет большой музыкант. «Это будет второй Глинка» сказал он сестре и просил ее только ему поручить музыкальное образование ее Олечки, когда придет пора учить ее музыке. Однако порой он не без приятного испуга терпел напористое, самоуверенное поклонение своего последователя. Улыбышев, который кроме книг по истории музыки переводил еще дубовыми виршами Данте, любил читать вслух свои переводы и Глинка, заливаясь слезами от смеха, его цитировал:

«И рече дикобраз:
Я есмь многогрешный и злополучный дикобраз.

Одолевает леность плоть мою
И тупоумие смущает дух мой!»

Это я дикобраз и леность одолевает плоть мою, то ли дело милые друзья мои Стасов и Балакирев!».

IX

Время шло и Глинку снова стало тянуть заграницу. «Жизнь есть контрапункт — сиречь противуположность», — говаривал он. Эта противуположность, противоречивость была и в его чувстве к России. Это odi et amo, одновременно и притяжение и отталкивание, разделял он со многими, и не худшими, русскими людьми. Заграницей ему казалось, что только в России может быть создана русская музыка. Живя в России, он видел, что только в Париже и Берлине «сосед не знает про соседа и всяк живет по своему»; что только там можно спокойно работать... А заграницей, — его снова влекло домой. «Что может быть лучше домика с садиком, только домика за садиком» говорил он сестре, т. е. где садик скрывал бы его от посторонних взоров. Но «домика» в Петербурге у него не было, жизнь все дорожала, ассигнации падали, знакомства не давали работать. Главное же мучило непризнание, недооценка своих. Со стороны французов чего же было и ожидать? Но русские, те, кому он открыл в музыке их собственную душу?! Это была рана жгучая, незаживающая. Не в этом ли секрет его молчания? думал порою Стасов. Теперь, живя на родине, Михаил Иванович снова, как обычно жаловался, говорил, что для него не может быть счастья в России. «Благодарю судьбу, что могу улететь из России, где с моим характером и в моих обстоятельствах жить невозможно». И он рвался прочь из ненавистного, из гадкого ему Петербурга.

Стасов «приставал» к своему великому другу так, как только он один умел это делать. Он упрекал Глинку в лени, в неуважении к собственному гению. Почему он не пишет

новой оперы? почему не создает национальную систему гармонии? Изучение древней русской церковной музыки, ее сравнение с религиозными мелодиями запада навело Стасова на мысль о значении древних церковных тонов или т. н. плагальных каденций. Он находил их у всех композиторов в высшие моменты творчества, особенно у Шопена. Это становилось своего рода «пунктом», от «плагальных каденций» ожидал он дальнейшего развития музыки. Глинка не спорил, напротив, просил дать ему источники и руководства для работы. Но когда Владимир Васильевич предложил ему тома ученого теоретика музыки Маркса, то он взмолился: нет, лучше и не пытаться штудировать Маркса, а ехать в Берлин к учителю юных лет Дену, который сумеет объяснить ему немецкую премудрость. И Глинка словно молодел душой, воображал, как он снова сядет на студенческую скамью, как будет рано вставать, записывать задачи и примеры, вести жизнь строгую и трезвую. «Было бы мне дельно поработать с Деном над древними церковными тонами», писал он своему другу Энгельгардту, а пока что прилежно выписывал из «Обихода Церковного» старинные мелодии и перекладывал на три голоса ектенью обедни и «Да исправится». «Да, это будет уже не Сахар Медович Патокин-Бортнянский», говорил он о своих будущих трудах. И Стасов радовался, что сподобился «подсадить вверх» самого Глинку.

X

Приближался апрель, решение об отъезде было твердо принято. Он, как всегда в Петербурге, жил в доме у любимой сестры Людмилы Ивановны, своей, как он почему-то ласково звал ее по молдавански, «милой куконушки». С самого Рождества он все болел и почти не выходил из комнаты. Радостью и развлечением была для него его племянница, маленькая Олечка. Он мог без конца играть с ней на полу, на ковре, куда им давали еще и котеночка. Олечка фамильярно звала его

«Мися» (без «дяди»), она, как все женщины, чувствовала мягкую податливость его натуры и властно приказывала ему: «Мися, игляй», и снисходительно говорила, что «Мися послусный». Он пел с ней детские песенки, а однажды Стасов застал его танцующим мазурку с ее няней, которая отдувалась и отбояривалась, как могла, а Олечка заливалась смехом и хлопала в ладоши. Уезжая, всего больнее было ему расставаться с Олечкой, но было немного жаль и «своей компании», их ночных бдений, бесконечных споров с Серовым, быстрого бисера его речи, когда он принимался выхваливать красоты «Руслана», какие и не снились самому автору. Жаль было и «любезнейшего барина» Дмитрия Васильевича и беспокойного старшего братца его Володимера, и пискливого Даргуна, и молодого из ранних Балакирева. В эти дни сочинил он последний свой романс на слова Павлова:

«Не говори, что сердцу больно
От ран чужих!»

В последний раз сел он за фортепиано и пел без конца, а когда дошел до цикла «Прощание с Петербургом» и спел стасовское любимое:

«Я песнь последнюю пою
И струны сердца разрываю»,

слезы перехватили ему горло, и слушатели тоже плакали. Каким молодым, еще полным юной веры и силы прощался он с Петербургом, когда писал эти романсы, и каким усталым, разбитым уезжал сейчас!

За день до отъезда Стасов пришел к Людмиле Ивановне и предложил снять портрет с ее брата. Последняя литография его очень уже устарела, она была сделана 14 лет тому назад. Теперь Владимир Васильевич, любивший всякие новшества,

предложил начавший недавно входить в моду способ фотографический. Людмила Ивановна обещала уговорить брата и свезти его к фотографу Левицкому. Стасов поехал предупредить фотографа. Глинка, хоть и не очень охотно, но согласился и к фотографу съездил.

Это было 26-го апреля. На 27-ое был назначен отъезд. Друзья выхлопотали для композитора бесплатную почтовую карету и почтальона, знакомый немец-контрабасист, тоже ехавший в Берлин, должен был сопровождать его. Отъезд был назначен на час пополудни. Присев раньше на минуту, по русскому обычаю, Глинка, Стасов и Людмила Ивановна перекрестились и сели в карету, чтобы ехать вместе до заставы... У заставы Михаил Иванович вышел из кареты, горячо расцеловался с сестрой, обнял друга. Потом отошел в сторону, плюнул на землю и сказал: «когда бы мне никогда более этой гадкой страны не видать!».

...От него приходили добрые вести. Он работал у Дена и был доволен своей работой. Мейербер окружал его вниманием, ставил по его желанию оперы Глюка в берлинской опере, исполнил его произведения в придворном концерте. Выйдя с концерта разгоряченным на улицу, он простудился. Неожиданно пришла весть о его кончине 3-го февраля 1857 года.

Глинку отпевали в придворной церкви на Конюшенной, в которой отпевали Пушкина. Было мало народу, все теснились в первых рядах полутемной церкви, и под возгласы священника и пение хора беззвучно плакала, стоя на коленях, Людмила Ивановна. Стасов, понуря богатырскую голову, думал о сходстве подвига Глинки с подвигом Пушкина. Только у Пушкина были все же предшественники — Батюшков, Жуковский, Державин, — а у Глинки никого, одно разливанное море народных песен.

И еще он думал о том, что есть в жизни великих людей таинственный рок, ведущий их по трудным путям к их цели.

Как часто Михаил Иванович жаловался, что его преследует судьба. Но судьба не была для него только мачехой. Она послала ему детство в деревне, напоила, насытила его досыта русской природой и русскими звуками. Она привела его в Италию, без которой не разрядилась бы с такой силой скопившаяся в нем творческая энергия. Как Гете, как Дюрер впитывал он в себя ее солнце, дышал ее лимонами, слушал ее певцов. Он узнал строгий немецкий контрапункт, но в дозах не вредных русскому вдохновению. Словно по волшебству влюбленность привязала его к России в те годы, когда родной воздух нужен был ему для создания его оперы. Она освещала его путь мягкой женской дружбой, преданностью семьи и друзей. Нет, несмотря на всю чашу страданий и горестей, он был одним из любимых детей Провидения!

Глава третья. Балакирев

«В нем были всесильные чары,
Была непонятная власть».

Лермонтов.

I

Стасов жил по-прежнему в своей семье, в шумном «Мелиховском Заведении», в доме Мелихова на Моховой. У парадной двери медная дощечка гласила: Messieurs Stassoff, но кроме messieurs, т. е. четырех братьев Стасовых, в квартире жили и женщины: жена брата Николая с тремя дочерьми, сестра Надежда, две тетки и воспитанница со своей гувернанткой, тоже считавшейся членом семьи. Небольшим неразделенным капиталом, оставшимся после отца, заведовал брат Александр, по прозванию «Бонжур». Александр был в юности петрашевцем и едва избежал ареста. Он сохранил свои старые связи, и у них можно было встретить историка Костомарова, Пыпина, Арсеньева, Спасовича — весь цвет тогдашней либеральной интеллигенции. У брата Мити бывали

музыканты, и Антон Рубинштейн нередко переполнял их квартиру звуками своего рояля. Посетители в доме не переводились, но общий приемный день был воскресенье, когда гости собирались уже к завтраку и засиживались за полночь. Словом, это была одна из тех семей, по барски хлебосольных и по интеллигентски свободных от предрассудков, какие бывали в прежней России.

Жизнь была легка, но денег без службы все-таки не хватало. Владимир Васильевич не любил рассчитывать и экономить. Приходилось хлопотать о месте. Но хлопоты затягивались, а пока, пользуясь свободой, он занимался в Публичной Библиотеке. Это определило его будущность. До его отъезда заграницу Библиотека была типичным «казенным» учреждением, негостеприимным и неудобным. Теперь ею заведовал новый директор, лицейский товарищ Пушкина барон Корф, и она стала неузнаваемой: все было приспособлено для удобства публики, книжные богатства росли и приводились в порядок. Вот к этой-то работе и привлек Стасова служивший там библиотекарем его дальний родственник. Трудно было бы и придумать более подходящее для него занятие. Он составлял каталог «Россини», работал в художественном отделе и кроме того напечатал о Библиотеке несколько статей в газетах и журналах. Все это сделало его имя известным директору, однако прошло довольно много времени прежде чем он получил постоянное место, и произошло это в не совсем обычном порядке. Как-то Корф пригласил его к себе и конфиденциально сообщил ему, что государь поручил ему написать несколько исторических работ (о молодости Николая I и о несчастном императоре Иоанне Антоновиче). Корф просил Стасова «помочь» ему в их составлении, т. е. в сущности стать, по французскому выражению, «негром». Стасов предложение принял. Он был зачислен на службу при бароне. Роль его не была тайной ни

для кого и ни для самого Александра II, и новый начальник быстро двигал по служебной лестнице своего талантливого сотрудника. Между ними было условлено, что он будет получать только чины и деньги, но не ордена. Через каких-нибудь семь лет Стасов был уже «превосходительством». Но для него важны были не чины, а то, что он мог спокойно, не думая о куске хлеба, заниматься своим любимым делом. Началась его разнообразная, кипучая деятельность: устройство интереснейших выставок при Библиотеке, составление замечательных ежегодных отчетов, научная работа в разных областях истории искусства. И тогда же началось его, не прекращавшееся всю его жизнь, ревностное служение памяти Глинки: Стасов писал его биографию, бесчисленные статьи о нем, устраивал концерты из его произведений, ставил ему памятник. Незримое масонство любви и печали связывало его со всеми, кому дорога была память учителя и больше всего с продолжателем его дела Балакиревым.

II

Милию Алексеевичу Балакиреву не было полных 18 лет в год его знакомства с Глинкой. По возрасту он был не очень далек от «вундеркинда», но по всему облику и явлению был уж настоящий «вундерменш», не «изумительное дитя», даже не юноша, а «изумительный муж». Как Афина, по древнему мифу, вышла во всеоружии, в каске и с копьем в руке, из головы Зевса, так и он, казалось, прямо родился с карандашом, чиркающим чью-нибудь партитуру, с дирижерскою палочкой в руке. На вид можно было ему дать и все тридцать; окладистая борода обрамляла его лицо, черты были красивы, но несколько топорны и наружность не выдавала сразу ни артистической тонкости, ни нервного темперамента художника. Только порой огонь загорался в его глазах, да сдержанное чувство звучало в голосе.

Может быть бессознательно, желая усилить это впечатление внезапной мужественности и зрелости, он не любил говорить о недавнем своем отрочестве, о вовсе недалеком детстве... Даже близкие мало что о нем знали. Знали, что он сын скромного нижегородского чиновника, что и отец его и мать были музыкальны; что рано умершая мать давала ему уроки на фортепиано; что десяти лет отроду он взял несколько уроков у одного из учеников знаменитого Фильда, и играл с ним H-moll-ный концерт Гуммеля, тот самый, который играл когда-то его автору Глинка. Что он учился в Казани на Математическом факультете, но курса не кончил. Настоящей школой для него был дом нижегородского любителя музыки Улыбышева. Там он нашел музыкальную атмосферу, там собирались все местные любители. У Улыбышева была недурная нотная библиотека и по т. н. «нетеатральным дням», в четверг и субботу, играл у него оркестр нижегородского театра (по остальным дням и оркестр был занят, и сам Улыбышев безвыходно торчал за кулисами). С Улыбышевым, в его небольшой гостиной, Балакирев вел до поздней ночи бесконечные разговоры о музыке. Улыбышев поручил ему подготовительную работу с оркестром, в котором было около 20 музыкантов и который, худо ли хорошо ли, играл в его доме классическую музыку, в частности все симфонии Бетховена, кроме Девятой (патрон изучал их для своего труда, направленного против великого немца). В последнее же время, перед отъездом Балакирева в Петербург, он этим оркестром и дирижировал.

Если бы Стасов не слышал всего этого, он должен был бы счесть познания Балакирева просто колдовством. Но и так они его изумляли. В своих сочинениях и импровизациях он мастерски владел гармонией и контрапунктом. Он блестяще знал инструментовку. Музыкальная его память граничила с чудом, он навсегда запоминал все, что ему играли хотя бы

один раз и знал наизусть чуть ли не всех классиков. И ко всему этому присоединялись такой идеализм, такая преданность искусству, которых Стасов еще не встречал. Перед таким человеком должна была по праву открыться европейская дорога, о нем, как о Наполеоне, хотелось воскликнуть: «il sait tout, veut tout, peut tout»[1]. На фортепиано он играл не хуже Антона Рубинштейна, без ослепительной техники последнего, но с большей глубиной и проникновеньем. Помимо знания оркестра, казалось, что властный магнетизм, разлитой в его личности обещал в будущем одного из великих дирижеров, нового Берлиоза. Все его суждения были вески, обоснованы, авторитетны.

Хотя Стасов был на 14 лет, т. е. почти вдвое старше Балакирева, но он смотрел на него скорее снизу вверх. Насколько Милий был не по летам солиден и мужественен, настолько он оставался всю жизнь взрослым ребенком, добрым и старавшимся сойти за enfant terrible. Даже пиджак казался на нем матросскою курточкой. Его вспыльчивость была преходящим гневом ребенка. Между ними быстро образовалась близость, глубокая и исключительная. Это была мужская дружба, ставшая событием для них обоих. Но длясь и углубляясь, дружба эта не становилась бытовой, житейской, как это бывает, и не только потому, что проза существования вообще не играла большой роли в их жизни, но и потому, что эта все же неизбежная проза, сознательно или бессознательно, устранялась ими из области их общения. Они дружили в высшей плоскости, где не было мелочей жизни, а только важные интересы искусства и духа. Так они даже не перешли на «ты» и какая-то церемонность никогда не исчезла из их отношений. «Бах», «Милый Бахинька» звал своего старшего друга Балакирев, как звал его порой шутливо покойный Глинка. Прозвище дано было ему за любовь к великому

---

[1] Всего хочет, все знает, все может!

полифонисту, но оно укоренилось потому, что очень подходило к Стасову, к манере, с которой смело бросался он в споры, словно бухал в воду; к решительности, с которой бахал, как из митральезы быстрые слова непререкаемых истин, и вот вот, кажется, готов был дать противнику — бах! — по физиономии. Но в устах Балакирева имя это звучало не насмешливо, а нежно, как соло деревянных, как дес-дурная тональность, со всей нежностью, на которую был способен этот нервный, вечно вибрирующий человек. Его же Стасов звал «Милий» с самых первых дней их знакомства опуская отчество, и также продолжал звать и тогда, когда между ними возникла дружба: имя это не терпело интимных сокращений. Вообще стороной более активной и любящей был Балакирев. Он жил уединенно в те годы, вне вихря забот и интересов, который вился вокруг Стасова. Он был беден, давал уроки, готовился к борьбе, к славе и деятельности, так серьезно и сосредоточенно, как послушник готовится к обетам монашества. Да разве бедность, воздержание, безбрачие не были уже в его жизни? Разве не совсем по-монастырски жил он, как в келье, в маленькой комнате в квартире обруселой немки Софьи Ивановны Эдиет и ее мужа? Шумный Стасов, его ценивший, в него веривший, среди всего этого холодного и равнодушного города означал для него бесконечно много. Владимир же Васильевич со своим огненным, почти итальянским темпераментом, весь уходил в бурное кипение по всякому поводу и без всякого повода. Он любил Балакирева не столько как человека, а как великую надежду, живое воплощение своей мечты о будущей национальной музыке. Он любил его несгибающийся идеализм, открытую, смелую правдивость, родственную его собственной натуре. Но он был душевно здоровее, поверхностнее и легкомысленнее своего друга.

Они много музицировали, и за фортепьяно первенствовал, понятно, Милий. Это он комментировал произведения,

когда они играли в четыре руки, порой бросая новый и неожиданный свет на давно знакомые пассажи. Стасов лучше его знал классиков, старых итальянцев и старинную церковную музыку. Милий был узок узостью свойственной творческим натурам. Не отрицая классиков, он был к ним сравнительно равнодушен. Он считал, что великие сокровища классической музыки — это фундамент, на котором нужно строить, но который не следует без нужды перерывать. Классики, это нечто известное, само собой разумеющееся, а Балакирев искал новых путей. И он не переставал восхищаться великолепной мистической риторикой Листа, иронической светотенью лирики Шумана, ослепительной красочностью оркестра Берлиоза. Меньше ценил, хотя и очень любил он Шопена. Оба они презирали мещанского Мендельсона (Стасов не особенно убежденно) и терпеть не могли напыщенного рекламиста Вагнера.

Но поскольку в музыке Стасов подчинялся руководству младшего друга, постольку во всякой «умственности» он играл ведущую роль. Они любили читать вслух. Читал обыкновенно Стасов, который читал мастерски. Он мог читать по целым часам, а Балакирев слушал. Иногда Милий Алексеевич принимался ходить по комнате, присаживался, даже ложился на диван, а Стасов все не прерывал чтения. Порой, увлеченные книгой, оба друга забывали подрезать или закрутить фитиль на керосиновой лампе, лампа начинала коптить и черная копоть наполняла комнату, падала на страницы книги. Она забиралась в ноздри, в горло, друзья начинали чихать и кашлять. Приходилось звать хозяйку и открывать форточку.

III

Это было странное время, начало шестидесятых годов. После проигрыша Крымской кампании новое царствованье становилось на дорогу реформ. Все обновлялось быстрее,

чем при Петре, сверху и не революционно, но реформы следовали за реформами. Проводилось освобождение крестьян, вводился гласный суд с присяжными, всеобщая воинская повинность, земство, городское самоуправление. Россия ждала «увенчания здания», т. е. конституции. Волна оптимизма охватывала всех. А в культурных слоях, в интеллигенции, подготовлялось то духовное движение, которое вскоре залило Россию на целых полстолетия. Это движение тогда еще не называлось народничеством, но оно было подготовительной его стадией. Это была своеобразная религия в атеистическом одеянии, социальная и гуманитарная, поившая своей влагой (не всегда живительной) и более чуждые области, литературу, живопись, музыку. Вера в народ и в живущую в нем высшую правду и добро, стремление служить народу, слиться с ним, искупить свой грех перед ним — были главные черты народнических настроений. Стасов не вполне разделял их, но был им близок. Не потому ли русская интеллигенция, которая не любила чиновников и с подозрением относилась к деятелям искусства, прощала ему и его виц-мундир (правда, старенький, выцветший и похожий на студенческую тужурку) и увлечение барской блажью — живописью и музыкой — ненужными мужику. Даже те, кто не признавали его и относились с иронией к его делу, никогда не отказывали ему в патенте на «честность», что считалось высшей похвалой по отношению к не совсем своим.

Балакирев же был много более чужд этому движению. В нем были какие-то глубокие корни, вероятно мещанские или церковные, тянувшиеся из прежней, давно исчезнувшей Руси. В нем было подлинное и исконное «русопетство», и он туго поддавался на космополитическую терпимость Стасова и нутром не любил инородцев. Для Стасова воистину не было ни эллина, ни иудея. В Балакиреве же были зародыши черносотенства, он недолюбливал ни немцев, ни евреев, ни «ясновельможной нации, кончающейся на sky». Недаром был

он родом из Нижнего, где еще жили воспоминания о мещанине, спасшем Россию от ляхов. И помимо этого, был в нем художнический индивидуализм, боязнь массы и нелюбовь к ней, чувства тоже противоположные народничеству. Он был романтиком-реакционером, мизантропом и индивидуалистом. И, однако же, и он под влиянием Стасова и всего духовного воздуха эпохи, впитал в себя множество интеллигентских идей, чувств и предрассудков.

Чего только не читали они! Гомера и Шекспира, Гоголя и Некрасова, книги по естественной истории, входившие тогда в неизбежный реквизит интеллигентского чтения. Они прочли «Космос» Гумбольдта и какое-то будто бы гениальное «Земледелие в Азии», герценовский «(Колокол» и некрасовский «Современник», Белинского и Чернышевского. По неисповедимым судьбам книг на Милия Алексеевича особенно большое впечатление произвел тенденциозный и довольно примитивный роман последнего «Что Делать?». Какая-то бодрая сила излучалась, видимо, в то время с этих нехитрых страниц и по неведомому закону претворения духовной энергии роман этот навел Балакирева на мысли об... опере и даже произвел в его голове «целое просветление»: читая его, он понял как нужно писать оперу!... Вот бы удивился знаменитый социалист! Впрочем, оперы, навеянной этим просветлением Милий так и не написал. Ни тот ни другой из друзей не отличался особой умственной тонкостью. Стасов был опытней и образованней. Но Балакирев обладал большим природным умом и более непосредственной, своезаконной натурой. К тем немногочисленным интеллектуальным проблемам (кроме музыкальных), которые его интересовали, он подходил по своему, без чужих шаблонов. Один вопрос действительно мучил его, тот вопрос, на который идиллически розово отвечало народничество: что же такое русский народ, который он любил нутром, «брюхом», бездумно, как любят свою семью? Что такое этот народ,

от которого ждут чудес, который взрастил Глинку и должен создать неслыханную, небывалую русскую школу музыки? Некрасов, Белинский, все и все кругом, газеты и журналы, лекции и прокламации учили любить его. За что? За многое. За то, что он страдал и страдает, за то, что он обделен судьбой, за то, что в нем таятся огромные силы. За то, что он любит Бога, смеется над попами, молится иконам, презирает их; за то, что он носитель великой правды, за то, что он сохранил идеал кротости и смирения, за то, что он прирожденный бунтарь, готовый воскресить времена Пугачева. За то, что он сохранил общину, за то, что он смышленнее американцев. Словом за тысячи противоречивых качеств и свойств, за все таинственное, что мерещилось каждому в этом светлом, мерцающем, переливающемся оттенками слове «народ». Но Балакирев хотел с а м, как Фома Неверующий, вложить персты в раны, убедиться во всем. И он жадно, вместе с своим другом всматривался, вслушивался, вчитывался, чтобы узнать, подслушать, подсмотреть, что же такое этот русский, его народ?

Увы, когда они читали историков, и особенно, модного Костомарова, впечатления их были мрачные. В истории России все было гнило, лживо и подло! Петербург был — не русская столица вполне онемеченной империи, противный «Перлин» какой-то, как выражался Балакирев, где царствуют немецкие «Газенфусы». Петербургский период истории отвратителен. А Москва? И та не лучше! Дрянная расползающаяся старуха-Москва, беззубая, бездарная, раболепная, холопка и ханжа! как говорил о ней Стасов, и даже Глинку он не щадил за то, что для своей оперы взял он сюжетом «подлую московскую легенду» об Иване Сусанине. И в порыве негодования он восклицал: «Никто, может быть, не сделал такого бесчестья нашему народу, как Глинка, выставив посредством гениальной музыки на вечные времена русским героем подлого холопа Сусанина, верного как собака, огра-

ниченного как сова или глухой тетерев, и жертвующего собой для спасения мальчишки, которого не за что любить, которого спасать вовсе не следовало, и которого он, кажется, и в глаза не видел... Это — апотеоза русской скотины московского типа и московской эпохи. Будет время, когда вся Россия сделается тем, чего хотели когда-то одни лучшие... Тогда музыкальное понимание поднимется уже: с жадностью прильнет тогда Россия к Глинке и отшатнется от произведения, во время создания которого в талантливую натуру друзья и советчики-негодяи николаевского времени пролили свой подлый яд. «Жизнь за Царя» словно опера с шанкером, который ее грызет и грозит носу и горлу ее смертью.» Но Балакирев не шел так далеко, он возражал своему темпераментному другу: «Вы говорите, что Сусанин не должен был спасать Михаила. Нет, он должен был спасти Михаила. Нет, его надо было спасти, лучше московское царство, чем польское иго. Теперь нам очень труден выход к настоящей жизни пригодной русским, особенно, при нашем незнании, что нам нужно, при нашей неспособности к протесту и при способности только к страданиям; Михаил был идиот, но лучше что-нибудь, чем ничего, факт его воцарения показывает, как Москва умела запакостить в народе одну из очень важных сторон. — Народ наш испакощен; те только стороны остались нетронутыми, коими он не соприкасался с жизнью государственной и политической вообще, как то искусство.» Так высказывал он мысли, навеянные, вероятно, учением, предшествовавшим народничеству, ему родственным и оказавшим на него влияние — а именно славянофильством. Оно было близко Милию, с той разницей, что славянофилы, противополагая государству народ, как носителя высшей правды, так же как народники верили в него крепкой верою, а Балакирев думал, что народ охранил от влияния государства только немногое, и, может быть, одно лишь искусство. К тому же ненависть славянофилов сосредотачивалась на петербургском периоде,

а друзья наши вслед за Костомаровым видели незагрязненный кусок русской истории, все что лишь было в ней умного, талантливого, стремящегося вперед в одном древнем Новгороде. Зато как радовались они, когда встречали что-либо великое, неиспакощенное в русской жизни. И оттого каким неожиданным и чудесным приключением (ибо и в области духа бывают приключения) каким событием в их жизни стала попавшаяся им книга Кельсиева.

Молодой русский священник, эмигрировавший к Герцену и писавший под именем Вадима Кельсиева, напечатал в Лондоне толстую книгу «Собрание распоряжений правительства о расколе», со своим предисловием. Это краткое в каких-либо сорок страниц предисловие глубоко взволновало Стасова и Балакирева. Оно было написано неумело, без герценовского огня и его художественности. Но Кельсиев представлялся им рудокопом, который разворотил неожиданно золотую жилу (и какой чистоты и богатства!) из-под целых гор грязи и навоза. Значит не только в глубине веков, в полулегендарном Новгороде, можно было найти то умное, талантливое и светлое что все-таки должно быть в русском народе. Не все загрязнила Москва! До наших дней докатилась одна чистая струйка. «Мы видим в самом существовании раскола великий залог будущего развития России — писал Кельсиев — в расколе заключаются необыкновенно чистые политические начала. Эти начала закутаны и затерты в догматах, но все-таки раскол держится на них. В русском народе... всегда были безотчетные стремления, которых мы не умели высказывать, но за которые умели страдать... Раскол заявил при самом рождении своем, что и правительство и церковь должны быть народны». «Какой свет настает в голове после этих строк — восклицал Стасов — как иначе смотришь и на всю прежнюю массу народа нашего, которая лежит какою-то темной, непроницаемой громадой в наших русских историях... Как нашему народу противно подчинение одному деспотическому началу

в деле верования, так в политическом деле ему совершенно антипатично монархическое начало». И Балакирев словно весь вибрировал от идей Кельсиева. Слова Стасова вызвали его на интимное признание: «Способностью страдать за неясно понимаемые идеи и неумением их высказывать обладаю также и я. Но что это за несчастный народ, непонимающий, что ему надо и умеющий только страдать. Он похож на больного трехмесячного ребенка, который только канючит от боли, но не может ни сказать, что у него болит, ни рукой показать на больное место, несчастный, пассивный народ, едва ли заслуживающий симпатии от европейца. Будь Грубинштейн [так звали они Рубинштейна] умен, он презирал бы Россию больше, чем теперь презирает... Любить ее можем только мы в силу того закона, по которому овцы любят баранов, а не медведей». И он советовал своему старшему другу написать о русском искусстве такую же книгу, как Кельсиев написал о расколе. По этим словам Милия можно видеть в чем был корень его отличия от Стасова и народников. Как ни бурлил в своем негодовании Стасов, где-то в глубине души он верил в русский народ. Балакирев не верил в него. Это и сближало его с реакционерами. Ведь даже искренние, идейные, не просто по-дворянски слепые реакционеры народ презирали, в него не верили. И от неверия хотели властной опеки над ним, самодержавия. Разве можно дать волю русскому народу? Нет, вместо «солнца свободы», — Россию, чтобы не разложилась, надо подморозить.

IV

Иногда что-либо задерживало Стасова: головная боль (он был мнителен, как многие очень здоровые люди), или спешная работа для Корфа, или приходили какие-нибудь знакомые «народы», как он выражался, и задерживали его дома. Тогда Милий начинал скучать без «милейшей физиономии» драгоценного Бахиньки, начинал беспокоиться. Правда, он

выпросил у друга его фотографию, на которую любил смотреть, и которая даже вдохновляла его «лучше писать»! Но ее было все же недостаточно. «Мне хочется Вас видеть, как беременные женщины хотят неспелых яблок, дайте взглянуть на Ваше дикое лицо». И чтоб только повидать друга, он несмотря на нелюбовь к передвижениям, покидал свою комнату, и если неудобно было побеседовать с ним в т. н. «начальнических комнатах» Библиотеки, шел по близости в трактир Балабина, где Стасов обедал. Там быстро шмыгали половые в костюмах, которым бы полагалось быть белыми, там шумная машина жарила «Miserere» из Трубадура, но там за то, перекрикивая ее и звон посуды, можно было поговорить обо всем, что накопилось за несколько дней, с тех пор как они не видались. «Как я рад облобызать ваши дес-дурные щечки, Ваше дикое лицо, обнять Вашу нелепую фигуру» — говорил Милий. Дес-дур всегда обозначало у него ласку, он любил эту тональность, а в слово «нелепый» вкладывал бездну нежности, хотя фигура у Стасова была совсем не нелепая, а очень высокая и стройная.

Жили они довольно далеко друг от друга — Стасов на Моховой, Балакирев на Екатерининском канале. Извозчики были недороги, но тащились медленно, и в плохую погоду ехать было не удовольствием. Поэтому иногда вместо обычного свидания, друзья переписывались. Но если один из них был болен или воображал себя таковым (а это случалось нередко, т. к. оба они были до крайности мнительны) — то другой непременно посещал его. Едва у Стасова повышалась температура, он уже не спал ночь и ожидал, что к утру объявится у него, как тогда говорили, «тифус». А Балакирев все жаловался на докторов: «здоровье мое не поправляется, ибо доктор мой (как, кажется, и все) в деле медицины просто осел и уверяет меня, что я совершенно здоров». К счастью можно было лечь в постель и без осла доктора и упорно звать к себе в гости для утешения и развлечения «милейшее существо», «драгоцен-

нейшего Бахиньку». Без него ему было скучно и тоскливо «болеть». Когда же Бах приходил — он заполнял всю небольшую квартирку Эдиетов своим громким басом, шумным негодованием, шумной бодростью, политическими новостями. Но наконец успокаивался, и они садились играть в четыре руки, или Стасов читал вслух. У Милия стоял великолепный Беккеровский рояль, взятый в кредит и медленно оплачиваемый из денег, получаемых за уроки фортепиано (увы, приходилось ему нетерпеливо, как чистокровному арабскому коню, впрягаться в хомут учителя музыки!). Балакирев много сочинял в эти годы. Вера в него его друга, сыграла свою роль в этой продуктивности. Когда он наоркестровал Глинкинский «Ночной Смотр» и подарил его Баху, тот был в полном восторге. Он благодарил без конца за подарок, говорил, что нет на свете человека, благодарнее его и что самое желание сделать ему приятное вызывает наружу в нем все, что только есть в нем доброго и мягкого... «Где бы мне ни пришлось услышать «Ночной Смотр» — я жду таинственных мистических тактов, где разверзается гроб, вдруг настает какая-то волшебная атмосфера, и выходит сам Наполеон. Глинка мастер на эту волшебную атмосферу» — говорил Стасов, и прибавлял: «Я знаю еще одного человека, который кажется, наделает когда-нибудь таких же чудес.»

V

Милий их делал, эти чудеса, на его глазах и не без его участия. Он постоянно искал тем и сюжетов для своего друга. Ему впервые он предложил былину о «Садко» для симфонической поэмы, но без успеха. Зато еще до этого, по его же уговору, Милий написал музыку к «Королю Лиру». Они вместе прочли его и Милий нашел, что есть в шекспировском короле что-то общее с Стасовым: «у Вас такая же прямая, высокая и дикая девственная натура» — говорил он. Для «Лира» Стасов разыскал и скопировал старинные английские

мелодии, мало кому известные в то время даже в самой Англии. Он с восхищением встречал каждый новый отрывок этой музыки. Но как медленно являлись на свет эти отрывки! Увертюра, 4 Антракта, Шествие и несколько коротких интерлюдий растянулись на два с половиной года. То и дело Милий жаловался, что «Лир молчит». «Я всегда долго соображаю. Вспомните, что русскую увертюру я соображал и начал писать в ноябре 57-го года, а кончил в июне. Ее писать, конечно, несравненно легче, чем музыку к «Лиру», ибо я там подчинен был только себе, а тут надобно подчиняться Шекспиру и притом выполнить задачу трудную.»

Стасов хотел устроить эту музыку для спектакля в Александрийском театре, но дирекция этого «б-ого кабачка» просила дать только увертюру, а на это Милий не соглашался ни за какие деньги. Когда «Лир» был окончен, он, как Пушкин, жалел о своем долгом труде, «молчаливом спутнике ночи», но и рад был этому окончанию. Ведь работал он не легко, а с тяжелым напряжением. «У меня голова как-то ослабела, мозг горит, ноги холодны, как лед, какая-то нервическая дрожь овладела мной. Вчера я думал до такой степени (сочиняя Шествие), что был момент, что мне показалось, что я схожу с ума.» Как подчеркивали эти слова тот факт, что музыкальное творчество есть и чисто умственное усилие, что оно требует всего человека. Так было, по крайней мере, у Балакирева.

Но труд и усилия не пропали даром. «Лир», а в особенности Шествие и Увертюра удались на славу. Вместе с мендельсоновским «Сном в Летнюю Ночь» это была, вероятно, лучшая музыка к Шекспиру. С каким сердцебиением слушал впервые не на фортепиано, а в Университетском Концерте эти медные фанфары, эти замирающие барабаны, эту по шекспировски величавую, строго классическую по форме музыку Стасов! Как гордился, что она посвящена ему!

В те годы дружбы со Стасовым написаны были Балакиревым и его три Увертюры: на русские и на чешские темы и та,

которую он сочинил по случаю празднованья тысячелетия России и которую впоследствии назвал «Русью». Они вполне оригинальны, несмотря на некоторое влияние Листа и Берлиоза и в них тоже он вкладывал себя целиком, со всем, что он думал и что переживал во время их сочинения. Так, в «Тысяче лет» три главные темы должны были олицетворять основные элементы русской истории. Это должна была быть, как он выражался, ее «инструментальная драма». Темы для своих увертюр он не создавал сам, а брал готовые мелодии понравившихся ему народных песен, как это делал Глинка. Он переплавлял эти готовые темы в своем тигеле, делал их отправной точкой бесспорно его, балакиревского творчества и с таким огнем и блеском развивал их, что совершенно неважным становилось — свои или заимствованные это темы. Что ему самому был не чужд очаровательный мелодийный дар — видно по написанным в эти годы замечательным романсам. Странно, что внешнее обстоятельство стало поводом к их появлению: то, что некий издатель Деноткин вопреки тогдашним обычаям платил за них небольшой гонорар. В те же годы писался его фортепианный концерт и «Фантазия на Восточные Темы», названная им впоследствии «Исламей». В этой фантазии, как это бывало с ним, свежесть вдохновения первых импровизаций была ослаблена потом, во время долгой обработки вещи, и она оказалась «записанной». Начата была им и симфоническая поэма на тему Лермонтовской «Царицы Тамары», впоследствии ставшая одной из известнейших его вещей. Лермонтов вдохновлял его, он был его любимым поэтом, тем, с которым он чувствовал «избирательное сродство». Он сознавал, что Пушкин зрелее и совершеннее, но Лермонтов влек его к себе присущим ему магнетизмом сильной натуры. «Если бы Лермонтов жил сорок лет, он был бы первый поэт из наших и один из первых на свете» — говорил он.

Но Балакирев не мог удовлетвориться только творчеством, даже тогда не бившем в нем сильною непрерывной струей. Его тянуло к действию и к воздействию на других. Ему не достаточно уже было дружбы с не музыкантом Стасовым, ему нужны были последователи и ученики. Вскоре они появились вокруг него. Среди них наибольшие надежды подавал семнадцатилетний юноша, не сбросивший еще гимназического мундира, Аполлон Гуссаковский. Балакирев и Стасов искренно полюбили его за талантливость натуры, за милый, веселый нрав, за добрый смех и богемное легкомыслие. Они ласково звали его «Гусачек», «Гуссиковский», «Аполлонтий». По виду он походил не на русского, а скорее на какого-то малайца: блестящие глаза были поставлены косо, цвет лица был смугло желтый. Гусачек был одним из тех одаренных дилетантов, которые часто вертятся близ творческих художников, кажутся поверхностному наблюдателю равными им, но не выдерживают испытания жизни, отстают и остаются навсегда милой, никчемной богемой. Гуссаковскому к тому же вредило слишком большое разнообразие интересов, занятия химией и геологией. Он блестяще импровизировал, собирался писать музыку к «Фаусту», симфонию. Все это было многообещающе, и из всего этого ровно ничего не вышло. «Аполлонтий» был живчик, много говорил, ни минуты не сидел на месте, у него была, по выражению Стасова, «ртуть в з……е». Вечно он торопился и, не доделав одного, принимался за другое. Он часто поголадывал, давал грошовые уроки, ездил на кондиции в купеческие семейства, где ему не доплачивали его вознаграждения; но, несмотря на это, не падал духом и шумный, легковесный, неунывающий, прибегая к Стасову в Библиотеку и тотчас же, вспомнив о каком-нибудь самонужнейшем деле, убегал. Он приходил к Милию Алексеевичу, играл ему отрывки своей сонаты или «Песню Гретхен», выслушивал замечания маэстро и убегал на урок

или на таинственное женское свидание. Стасов не без основания опасался, что в музыке, как и во всем, со своей «ртутной удобоподвижностью» Гусачек останется «недопеченым».

Почти одновременно с Гусачком, в салоне Даргомыжского, где собирались всякие музыкальные «народы», «у этой старой колдуньи Александры Даргомыжской», как он выражался, познакомился Балакирев с молоденьким офицером Мусоргским. Он очень бойко играл на рояли, пробовал сочинять. Мусоргский попросил Милия Алексеевича давать ему уроки теории и композиции, но был довольно туп и, главное, упрям. Зато как все понимал и схватывал на лету, как изящен, талантлив, умен и остер был третий их знакомец — молодой военный инженер, Цезарь Антонович Кюи. Этот тоже немного времени отдавал музыке, но прошел все же некоторую школу у польского композитора Монюшки. Кюи был французского происхождения с примесью польской крови по матери, почему Стасов звал его «Казимир Демикотонович». Он писал оперу на сюжет Пушкинского «Кавказского Пленника», написал несколько хороших романсов. С Балакиревым он держался почтительно, улыбался насмешливо, смотрел иронически острыми, небольшими глазками из-под очков. Отзывы его были едки, но он осыпал комплиментами Милия Алексеевича и подчеркивал общность их идей и стремлений.

Несколько позже познакомились они с профессором химии, Бородиным. Высокий, красивый, с чудесными, восточными глазами, он всюду носил с собой дух бодрости и доброты, силы и талантливости. Он обнаруживал своеобразный талант композитора, но ему некогда было заниматься музыкой. Так постепенно образовывался круг музыкантов вокруг Балакирева. Для этих молодых людей, из которых Кюи и Бородин были старше его (Бородин на целых два года), Милий Алексеевич был «мэтром». Он был единственный профессионал среди этих «любителей», он подавлял их

знаниями, авторитетностью, обоснованностью суждений. Слово его было законом. Только Кюи разговаривал с ним почти как равный. Под его руководством пробовали они сочинять, он просматривал их вещи, властно менял тональности (он имел ярко выраженное пристрастие к одним тональностям и антипатию к другим), присочинял целые куски, менял все по своему вкусу и капризу. Он был прирожденным деспотом, а отношение окружающих в нем этот деспотизм развивало. Но деспотом он был бескорыстным и воистину мог сказать о себе «не нам, не нам, а Имени Твоему». Он жил «во имя» искусства, музыки, России и ничего не хотел для себя.

Но ему уже становилось тесно в этом обожающем его маленьком кружке. Он хотел более широкой деятельности и. особенно, применения своих знаний оркестра и дирижированья. В этом его поддерживал Стасов и все окружающие. Впрочем, Стасов не верил в силу его стремлений. С проницательностью любящего он чувствовал, что Балакирев человек не дела, а мечты о деле. Но и дело закипало в те годы. Осуществлялась задуманная им Бесплатная Музыкальная Школа, ее педагогическая работа, ее концерты...

Что было еще? Немногое. Внешняя жизнь была бедна и монотонна. Изредка ее разнообразили поездки в Нижний на родину, на Кавказ для лечения, в Москву. В Москву он ездил с одним из молодых приятелей Глинки, чиновником министерства юстиции и композитором-любителем Бороздиным, по прозванию «Петрой». Петра был весельчак и юморист, из тех, которые словечка в простоте не скажут и юмор которых в значительной мере состоит в переиначиваньи имен и названий! Москву Петра звал Иерихоном, Стасова за его склонность к романам «Рамеа», Московский Большой Театр почему-то Громобоем и т. п. В «Иерихоне» при виде Кремля, Красной Площади, Соборов, вида на Замоскворечье и всех московских красот и древностей, в Милии Алексеевиче

проснулся (он спал чутко и пробудить его было не трудно!) патриотизм, гордость тем, что он русский. Он был уверен, что выразил в своих произведениях «частицу Кремля» и даже точнее — Кремлевские Башни. Ему даже захотелось написать Симфонию в честь Кремля. Ездил он несколько раз и в Нижний Новгород. Здесь жил его старый и пренесносный отец, который не оставлял его в покое, требуя чтобы он использовал свои петербургские связи и помог ему вновь определиться на государственную службу и дослужиться до пенсии. Младшая сестра подрастала, денег на ее образование не было. Милию Алексеевичу удалось поместить ее на казенный счет в Институт. Он для этого хлопотал, ездил с визитами к губернаторше, играл на фортепиано у директрисы Института. Все это было тяжело и противно.

Удалось ему съездить на Кавказ, полечиться в Пятигорске и Железноводске. Величавая красота Кавказского пейзажа пленила его, он, как некогда Лермонтов, был потрясен и увлечен Кавказом — горами, черкесами, их нравами, даже их одеждой (лучше которой он и представить себе не мог). И он сшил себе, как Лермонтов, черкесский костюм и носил его с детским удовольствием, даже сфотографировался в нем и послал карточку Баху. Гуляя по окрестностям Пятигорска, перечитывал он его стихи, читал «Героя нашего времени» и «дышал Лермонтовым».

Кроме же этих редких перерывов, он жил в Петербурге, у своей «няни» Софьи Ивановны. Изредка приглашала его к себе на дачу отдохнуть Людмила Ивановна и он жил в семье сестры Глинки, играл с его племянницей Олечкой, вместе с ней пел, как ее научил «Петра» Бороздин, тоже гостивший там, старинные духовные стихи «Адаме, Адаме, прогнал ты Бога» (вместо «прогневал», — обычные шутки «Петры»). Изредка ездил на дачу в Парголово к Стасовым. Что было еще? Была бедность, было творчество, были сны наяву и сны во сне,

живые и яркие. Эти сны не были искаженными кусками реальности, как у большинства. Что такое была реальность для Балакирева? Только высокие порывы, мечты, жизнь во имя идей, жизнь в мире звуков, созданных им или созданных другими. Только романтика возвышенная и далекая от действительности, только жизнь духа. И сны его были о музыке и музыкантах, о нотах и тональностях, сны о снах. Они пронзали его иногда так остро, что он вставал утром не отдохнувший, а утомленный, без сил для чего-либо.

Так, однажды, видел он во сне Шумана. Физиономии его он не запомнил, помнил только, что физиономия была приятная. Он спросил у Шумана, говорит ли он по-французски? На что тот утвердительно и с приятностью кивнул головою. Тогда Балакирев стал по-французски делать ему комплименты или «воспевать ему гимны», говоря, приблизительно следующее: «Vous voyez devant vous un musicien russe qui est votre grand adorateur». (Вы видите перед собою русского музыканта, который Ваш большой поклонник). Шуман отвечая тоже что-то приятное. Милий Алексеевич, не теряя времени, захотел расспросить его подробно о форме финала его C-dur'-ной симфонии. Но он улетучился (будь это не во сне, так уж бы не улетучился). Потом он его где-то снова поймал (ну, еще бы). Шуман дал ему свою визитную карточку, только очень измятую. Милию Алексеевичу хотелось бы получить на память еще и автограф, да не удалось. Потом он снова вспомнил, что надо бы поговорить о финале C-dur'-ной симфонии, но тут Шуман уж окончательно исчез и он проснулся.

Долго еще его нервы трепетали, долго еще он был радостно возбужден этой встречей во сне. Но к радости примешивалась и досада, что он так и не узнал, почему Шуман отступил от классической формы в этом финале, не соблюл формы рондо или сонаты.

Это тогда замечали немногие, но это чувствовал Стасов с проницательностью любви. За внешней силой он подозревал какую-то внутреннюю слабость. Перед чужими, перед миром Владимир Васильевич твердил про изумительные силы своего друга. «Балакирев как орел летит впереди всех» — говорил он. Казалось бы его натура — это несгибаемая сталь чистейшего закала, алмаз самой светлой воды; ничто не согнет, не сломит его воли. Но какая-то трещинка в закале, порок в алмазе были, что-то говорило «нюху» Стасова: «этот человек когда-нибудь не выдержит, сломится». Были в нем черты чрезвычайной, не мужской нервозности, неврастеничности. Был он до крайности суеверен и боязлив. Когда молодой и беззаботный, вдвоем с веселым товарищем «Петрой» Бороздиным, выходившим на каждой станции, чтобы «дуть желтенькое», он ехал в «Иерихон»-Москву, то, пересаживаясь из вагона второго класса в предоставленный ему почтовый вагон, где было просторнее и удобнее и перенеся туда вещи Милий заметил, что потерял свою палку... Украсть ее, по его соображениям, никто не мог, значит, она пропала сверхъестественным образом, значит потеря ее поведет к другим утратам и потерям. И он пришел в такое расстройство, что перестал «окачиваться» на станциях и есть ботвинью, за которую с него лупили 50 копеек. Когда он был вне Петербурга, мысль его работала все в одном направлении: он никогда больше не увидит тех, кто ему нужнее всего на свете, милого Баха и «дорогой няни», квартирной хозяйки Софии Ивановны. Если он долго не получал от них писем, то был совершенно уверен, что они умерли. А если получал письмо от мужа Софьи Ивановны, то решал, что тот его подготовляет к ужасной вести о смерти своей жены, зная, что он не перенесет улара без подготовки. «Берегите себя, хотя бы для меня. Если Вы умрете, что со мной будет?» — говорил он Стасову. Стасов отвечал ему, что и он тоже не может представить себе

жизни без Балакирева также как без маленькой своей дочери Софьи, но, кажется, он говорил больше из вежливости, чтобы не остаться в долгу перед другом. Вообще же можно сказать, что если Милий Алексеевич чувствовал себя дурно, был болен или несчастен, словом если ему было плохо — то было плохо. Но если все было хорошо, то тем более все было плохо. Все хорошо, значит не перед добром, значит ждут какие-то неведомые удары судьбы.

К тому же в нем развивалась мизантропия. И, как это бывает, не вследствие каких-либо разочарований в людях или ударов судьбы, а вперед, впрок, словно эти удары накликая... Если судьба это — характер, предопределяющий и зовущий внешние события, то воистину характер Балакирева, склонный к мрачным предчувствиям, к ипохондрии, к мизантропии, предсказывал необычную и тяжелую жизнь. Он был еще совсем молодым человеком, ему было 26 лет, когда он делал Стасову такие признания, которые звучали бы естественно в устах старика Шопенгауера: «Я себя и Вас считаю не людьми, если остальных называть людьми. Я жил с ними, и принужден отчасти жить, и теперь и нахожу, что я похож между людей на собаку между курами — я от них отрешился внутренне, потом почувствовал, что надобно иметь общество, соками которого можно было бы питаться, и не находил его, это меня страшно раздражало, и сильно повредило всей моей деятельности... от этого мне необыкновенно противно действовать в нашей публике, мои пальцы парализуются, когда Вы заставляете меня играть Лира, или что-нибудь, до чего собственно нет дела нашему обществу. Чтобы играть в публике или дирижировать оркестром я должен употреблять над собой усилия, конечно не без вреда для своей натуры. Мне всегда было ужасно то, что если напишешь что-нибудь, то нет средства другого услыхать свою вещь, как в концерте, это как будто рассказывать полицейским чиновникам о са-

мых сокровенных внутренних движениях... С людьми я кончил и иногда иду к ним по необходимости есть и пить». Стасов поддакивал этим мыслям, он как будто и сам был вполне согласен с другом. Он даже готовил книгу, которую озаглавил по-французски: Le Carnage Général, а по-русски «Разгром», и которую считал своей капитальной, тузовой вещью, своей «9-ой симфонией». В ней он доказывал, что публике, широкой массе всегда и всюду свойственен дурной вкус, что она одобряет и выносит на поверхность только те вещи и тех художников, в которых нет истинной ценности. Но в душе своей он был человеком, любящим людей, с душою открытой им, отнюдь не мизантропом, а филантропом в буквальном значении этого слова!

Он был прав и неправ, ласковый, верящий в него Стасов, когда писал как-то своему другу во время его болезни: «Ворочайтесь, и вас здесь починят, не так как чинят старую клячу, беззубую, на которую начинают уже издали поглядывать татары... А как чинят молодого, нетерпеливого, полного огня и жизни чудесного арабского жеребца самой благородной крови, который на минуту испортил свою тысячную ногу, запнувшись о какой-нибудь осколок булыжника по дороге, но который вот сейчас же понесется, чудесно и бесподобно, с развевающимся хвостом и гривой, с пылающими огнем ноздрями, и все только ахнут, глядя на него!». Да, конь был породистый, бесценный, и можно было ахнуть, глядя на него. Сам Стасов только то и делал, что ахал. Но не одни случайные булыжники были виноваты в том, что так рано он стал спотыкаться, и не только то, что жизнь заставила его тащить водовозные тяжести. Нет, конь был чересчур горяч, нервен, невыезжен, и жизнь, как неумелый жокей, должна была переломить ему хребет при первой же скачке с препятствиями, систематически и умело брать которые он был, увы, неспособен!

Глава четвертая. Бородин

«Devine, si tu peux, et choisis, si tu l'oses!»
Corneille.

I

Если по слову Псалмопевца «творение славит Творца и создание свидетельствует о Создателе», то не особую ли силу имеет свидетельство рассыпанных там и тут самоцветных камней таланта? Но самая редкость их говорит больше о мощи, чем о щедрости. Щедрость явлена нам лишь в людях, осыпанных многими дарами, а порой наделенных вдобавок и телесной красотой и физической силой. Таковы образы иных мужей древности, двух-трех художников Возрожденья, Тициана, Леонардо, Гете. Увы, в искупление даны этим людям и большие испытания:

Alles gaben Goetter die unendlichen
Ihren Lieblingen ganz.
Alle Freuden die unendlichen,
Alle Leiden, die unendlichen, ganz!

писал о себе Гете. «Все дали Боги бесконечные своим любимцам сполна. Все радости бесконечные, все горести бесконечные, сполна!».

Одним из таких любимцев богов, свидетельством их щедрости и зависти, родился в Петербурге в Измайловском полку 31 октября 1833 года Александр Порфирьевич Бородин.

Почему он был «Порфирьевичем» и «Бородиным», когда отец его звался Лукой Семеновичем Гедеановым, из владетельного грузинского рода князей Имеретинских? Он был незаконным, и по тогдашнему обычаю его записали сыном крепостного человека князя... Его отцу было уже 52 года, ко-

гда он родился, матери не было и 25. Нарвская мещаночка Дуня Антонова своей живостью, умом и красотой прельстила князя, как прельстила не одного его в своей жизни. Выйдя замуж за военного врача, она стала Авдотьей Константиновной Клейнеке, но никакая немецкая фамилия не могла скрыть ее природной русской прелести и сущности.

Саша Бородин рос кротким и болезненным мальчиком в большом, каменном, четырехэтажном доме матери. Кругом него были одни женщины, играл он тоже с девочкой, своей кузиной Мари. Он и сам привык говорить о себе в женском роде: «я пришла», «я взяла». Оба они, и он и Мари, были до крайности послушны и благовоспитаны. Взявшись за руки, они приходили чинно к Авдотье Константиновне, которую звали одинаково «тетенькой» и приставали с вопросами: «тетенька, можно нам пойти на кухню? тетенька, можно нам жениться?» — «Можно, можно», рассеянно отвечала она, но женитьба откладывалась, а дети шли на кухню, где кухарка угощала их пенками от варившегося варенья, кочерыжками от капусты или изюмом вечернего пирога. В доме, в садике, во дворе были тысячи излюбленных уголков. Воображенье детей разыгрывалось. Забравшись на уголок печки, Саша видел сверху сквозь мутное окошко кусочек сада, в котором все казалось волшебным. Туда, в этот фантастический мир не пускалась даже Мари. «У меня там высокий дворец до неба», говорил он ей. «А у меня до неба и еще с эту комнату», ревниво отвечала ему кузина.

Рано проснулась в Саше любовь к звукам. Восьмилетним мальчиком с бонной Фрейлейн Луизе ходил он на Семеновский Плац, где играл военный оркестр. Он подружился с музыкантами, внимательно рассматривал их блестящие инструменты, перебирал пальцами, надувая губы, следил за тем, как они играют. А дома подбирал на фортепиано услышанные мелодии. Мать его пригласила бравого унтера из

того же Семеновского оркестра учить Сашеньку на флейте, и заунывные звуки двух флейт наполнили весь дом. А в девять лет Саша испытал нечто вроде «первой любви». Предметом ее была некая Елена, особа высокая и толстая и, может быть, именно за ее объем и полюбил ее тщедушный в то время Саша. Танцуя с нею, он мог обнять только ее колени. Он ревновал свою красавицу, когда она танцевала со взрослыми, а бедная Мари ревновала его. Любовь вдохновила его на первое его произведение — польку «Элен». Она написана в миноре (может быть, потому, что чувство его было несчастным), что придает ей своеобразный и не лишенный прелести характер. Любопытно, что она почти до совпадения напоминает дуэт «грациозо» Вани и Сусанина в 3-м акте «Жизни за Царя», как бы предвещая духовное сродство автора с Глинкой.

Родные, опасаясь за его здоровье, советовали Авдотье Константиновне не очень мучить его ученьем. Но с безошибочным инстинктом она верила в своего мальчика, и будучи сама малообразованной женщиной, понимала, что его нужно вести по ученой части и не жалела денег на учение. В школу она его не пустила, боясь эпидемий и дурных мальчиков. К нему ходили учителя, и он учился легко, почти незаметно для себя. «Котик мой сторублевый», певуче ласково звала мать своего Сашеньку и берегла его как зеницу ока. Одного его не выпускали на улицу, а только с фрейлин Луизе или с экономкой, и до четырнадцати лет часто она сама переводила его через улицу за руку.

Когда он уже был большим мальчиком, в доме кроме Мари появились еще два «двоюродных брата», Митя и Еня. Они носили другие отчества и фамилии чем Саша, но были в действительности его братьями. Будучи старше Мити на десять, а Ени на целых тринадцать лет, он не очень интересовался малышами, копошившимися где-то в детской.

Зато как обрадовался он настоящему товарищу, мальчику его возраста Мише Щиглеву. Когда их познакомили, они, не

сказав дурного слова, молча вцепились друг другу в волосы и долго катались по полу, тузя один другого изо всех сил. Но излив таким образом первую радость знакомства, разговорились дружелюбно и нашли массу общих интересов: от Вальтера Скотта до музыки и от латыни до сладких пирожков. Они сошлись так, что через некоторое время родители Миши, жившие в Царском, отпустили сына жить в доме товарища, откуда ему было бы близко ходить в гимназию, куда его хотели отдать. Саша готовился в Медико-Хирургическую Академию, где у тетушки были связи. А пока что оба мальчика занимались дома, каждый отдельно. В свободное же время они вместе играли на дворе, занимались гальванопластикой и акварелью, для которой Саша сам готовил краски, и вместе музицировали.

Саша Бородин переживал в это время новое свое увлечение, не столь преходящее, как гальванопластика, а всерьез, на всю жизнь. Он проходил химию, и что-то влекло его к этой науке сильным влечением, словно он не открывал новые области, а возвращался на полузабытую родину, где все было таинственно, но уже испытано, где он только узнавал и вспоминал. Быстрота, с которой он тут все усваивал, граничила с чудом. Ему предоставили комнату для лаборатории, где вечно шипели реторты и колбы, и откуда шло порою невыносимое зловоние. Но ему уже было мало этой комнаты, он захватывал весь дом и всюду на умывальниках и подоконниках, в самых неожиданных местах, стыли жидкости, кристаллизовались растворы. Что-то протекало из сосудов и кранов, что-то вдруг взрывалось, но к счастью все сходило благополучно. Ему уже удавались кое-какие новые соединения. Если бы Миша Щиглев не тащил его каждую свободную минуту к рояли, он, может быть, совсем забросил бы музыку. Оба они легко читали ноты и переиграли немало классиков. Они знали наизусть многие симфонии Гайдна и Бетховена, но предпочитали Мендельсона. Чтобы познакомиться с камерной

музыкой, Миша научился играть на скрипке, а Саша на виолончели. А чтобы послушать оркестр, друзья летом ездили в Павловск на симфонические концерты, а зимой посещали «Университетские» концерты под управлением Карла Шуберта. В 13 лет Бородин написал первую свою «серьезную» вещь — концерт для флейты с роялью, который он исполнял с Мишей Щиглевым.

Быстро промелькнуло детство среди всех этих обожающих Сашеньку женщин, отрочество, проведенное с милым товарищем. Еще не достигнув шестнадцати лет, он поступил, выдержав экзамен на «отлично», в Академию вольнослушателем, стал «взрослым», студентом. По этому поводу они даже переехали на другую квартиру ближе к Академии. Образ же его жизни мало изменился. Его уже и до этого больше не переводили за руку через улицу. Но когда он уходил, то мать, или фрейлейн Луизхен по-прежнему окидывали его внимательным взглядом, ибо, вечно рассеянный, он был способен пойти в гости в штанах, заправленных в сапоги. А один раз «тетушка» увидела через окно, что ее Саша вышел на улицу совсем без штанов. Это ранило ее материнскую гордость: она не любила ничего, выходящего из нормы. Она хотела видеть своего бесценного красавца и умницу преуспевающим в жизни, а не погруженным в мечтания. Прибавилось немного больше свободы в выборе знакомых; но за знакомствами тоже еще следила «тетушка». У нее были твердые правила и взгляды: выросши в полунемецкой Нарве, она вынесла из наблюдений за немецкой средой уважение к аккуратным и вежливым немцам в противность пьяницам и грубиянам русским. Она хотела, чтобы ее Сашенька дружил с немецкими товарищами. Вот к нему и ходили аккуратные и розовые юноши, откормленные на кофе со сливками, на «арменриттерах» и «киршензупах». По вечерам танцевали, прилично и с должной веселостью. Не было ни попоек, ни махорки, ни

тем более — политики и «вопросов», которые кружили головы студентов в порыжелых фуражках. Были занятия, дававшиеся ему легко, как игра, в которых он всегда был первым, был анатомический театр или препаровочная, где он однажды заразился трупным ядом. Были «всамделишные» занятия химией. На третьем курсе он явился к знаменитому Зинину с просьбой разрешить ему заниматься в академической лаборатории. Зинин скептически отнесся к просьбе. Однако ему пришлось убедиться, что этот мальчик может работать, как заправский ученый.

Химия, естествознание, что выше, что прекраснее этого! — верили и исповедовали со всем жаром неофитов русские интеллигенты того времени. Что быстрее приведет к земному раю? что разрешит все вопросы? Наука и только наука! Музыка была в другой, низшей области. В области развлечения (когда есть серьезное дело), в области барской (когда мужик жаждет знания). И если все же Бородина порою тянуло броситься, как в омут, в музыку, то это были только пустые мечты.

Но музыка была в его жизни, не уходила из нее. Он и Миша Щиглев познакомились с братьями Васильевыми, у одного из которых был прекрасный бас, а другой играл на скрипке. Васильев пел друзьям романсы Глинки, арии из его дивных опер. Они играли трио: Васильев первую скрипку, Миша вторую, а он — виолончель. Квартет организовать было трудно, альта приходилось нанимать. Достаточно им было услышать, что где-то есть возможность исполнять камерную музыку, как они отправлялись в путь, несмотря на погоду, ни на расстояние. «Перли» пешком (денег на извозчика не было) с Выборгской на Коломну и даже дальше. Миша со скрипкой под мышкой, Бородин с виолончелью в байковом мешке. Хорошо было идти куда-то, порой в незнакомый дом, чувствовать, как дождь забирается за воротник, или мокрый снег слепит глаза, и от этого особенно сильно ощущать свою

молодость и здоровье. Хорошо приходить, снимать пальто и развертывать инструменты в жарко натопленных прихожих, здороваться со знакомыми, знакомиться с незнакомыми, с молодым любопытством к людям, жать крепко руки, пить жидкий чай с лимоном, печеньем и сушками и потом погружаться в звуки. Как хорош мир, как чудесен! Особенно часто играли у чиновника Гаврушкевича, недурного виолончелиста. Там собиралось так много исполнителей, что могли играться и двойные квартеты Шпора и Гаде, квинтеты Боккерини и, реже, квартеты Мендельсона и Бетховена. Ввиду обилия играющих Бородин редко допускался до активного участия. Но когда он играл, то несмотря на слабую технику не портил ансамбля, был тверд в темпах и быстро схватывал оттенки. В перерывах между музыкой подавались горячие пельмени и их заливали «бишофом», который хозяин именовал «епископом». Иногда на собраниях появлялась коротенькая фигура Серова. Он сыпал быстрыми словами, сам садился за виолончель. Серов был тогда в националистическом настроении, восторгался Глинкой и яростно спорил с присутствующими музыкантами немцами. Саша сочувствовал ему, он тоже любил Глинку.

Как-то он рассказал хозяину, что сам сочиняет романсы. — «Попробуйте силы в камерной музыке, напишите квинтет с двумя виолончелями». «Нет, нет — возражал Бородин — это трудно, здесь две примы, и куда же мне написать виолончельные партии красиво и в натуре инструмента!». Чего он не сказал, это того, что он уже упорно пробовал писать и трио для флейты, рояли и скрипки, и квартеты, и квинтеты и секстеты, не доводя их до конца и никому не показывая. Порой эта страсть захватывала его так, как другие страсти, вино или карты — до потери чувства времени. Порой, по целым дням не отходил он от рояля, что-то отыскивая, импровизируя, глядя перед собой пустыми,

невидящими глазами с лицом тихого помешанного. Иногда «музыкальное безумие» становилось коллективным. Однажды, начав музицировать вчетвером в семь часов вечера, они провели так всю ночь и весь следующий день и очнулись только к вечеру, потеряв календарные сутки, как плавающие на восток при пересечении меридиана. Кто-то приносил им чай и бутерброды, Авдотья Константиновна шуршала туфлями, радуясь, что Сашенька все же дома и не надо за него волноваться. В комнате стоял табачный дым, а они все играли квартет за квартетом. А в другой раз вдвоем с Щиглевым они возвращались откуда-то с камерного собрания, где Бородин играл партию флейты. На Петербургской стороне еле мерцали редкие фонари в желтом тумане. Вдруг Щиглев услышал шум, потом слабые звуки флейты, потом молчание. Это Саша слетел в подвал, выронил флейту из футляра и пробовал, — цела ли она?

Ученье в Академии от музыки не страдало, он шел первым по всем предметам. Зинин советовал ему сосредоточиться на химии, не гнаться за двумя зайцами. Что за тривиальное сравнение! Тут скорее музы из классической мифологии, или, пожалуй, любимые женщины: одна — современная, эмансипированная, умница. С ней можно прожить жизнь разумную и полезную. Все кругом, мать, Зинин, родные ждут, что он сделает ей предложение. А рядом странная, полубезумная девушка. Соединить с ней жизнь немыслимо, о ней можно только мечтать, отдавать ей часы вдохновенья. Сравнение было выспреннее и верное.

II

Время шло и в 21 год, совсем молодым человеком, Бородин получил диплом военного медика и место ординатора при Военно-Сухопутном Госпитале. Это было весною 1856 года. Тут в госпитале (жизнь ткет порою причудливые

узоры), встретил он в первый раз человека, с именем которого осталось связано в памяти людской его собственное имя. Но если бы им сказали тогда, как и почему это будет, оба улыбнулись бы недоверчиво.

Был конец сентября, уже холодный, но еще ясный день петербургской осени. За окном виден был сад Госпиталя, покрытый ковром густо рассыпанных желтых листьев, по которым шуршали шаги проходящих. Изредка белели на этой желтизне халаты больных и фартуки сестер. Бородин отбывал свое дежурство, но в его отделении было мало больных и его редко беспокоили. Заняться чем-нибудь было все-таки трудно и от скуки он разговорился с молодым офицером преображением, тоже дежурившим при госпитале. Офицер представился: Мусоргский, с ударением на первом слоге и с почти неслышным «г», как будто бы от слова «мусор». Имя-отчество его было Модест Петрович. На вид он был еще совершенный птенец, да и на самом деле, как выяснилось в разговоре, ему было всего 17 лет. У него было курносое, типично русское лицо, какие встречаются у деревенских парней и у саврасов-купчиков, но неожиданны в офицере гвардейского полка. Однако присмотревшись, Бородин подметил в его чертах и тонкость и мягкость. Манеры у него были хорошие, аристократические. И была в нем душевная открытость, характерная для юноши из хорошей семьи, безоглядная дворянская откровенность. В Александре Порфирьевиче тоже было много открытости, но более сдержанной. Через какие-нибудь четверть часа они разговаривали так, как будто были давно знакомы.

О чем говорили они, быстро и оживленно, а Мусоргский даже с мальчишечьей, щенячьей доверчивостью? Это была пора, когда после проигранной Крымской кампании наступил мир и новое царствование, а вместе с ним и новые, неопределенно-туманные и тем более прекрасные ожидания.

Ожидания реформ, преобразований, вообще чего-то нового и светлого. Такое время ожиданий бывает в жизни отдельного человека, особенно в ранней юности, бывает и у целых народов. Иногда оно совпадает и в жизни целой страны, и в жизни отдельного человека, как это было у этих юношей в военных мундирах. Они говорили о войне, о предстоящем освобождении крестьян. Как было не радоваться этому? Что такое все так называемое благородное сословие, как наполовину не те же мужики? Вот Мусоргские происходят от Рюриковичей, князей Смоленских, хотя давно потеряли титул. А бабка его была крепостная деда, и кузены месят, верно, босыми ногами псковскую, торопецкую грязь. С простой открытостью Бородин соглашался с ним. Хоть он по отцу и сын грузинского князя, но записан сыном крепостного, и только при вступлении в Академию переведен в купцы 3-й гильдии. Так что и ему не след отделяться от всего русского народа. «Мы, Мусоргские — скопские, коренные, рассейские» — передразнил офицер говор своей родины. Бородин рассказал, что ему пришлось присутствовать по должности врача при том, как прогнали сквозь строй дворовых убивших своего барина и он, точно слабонервная девица, упал в обморок.

Вечером того же дня оба они снова очутились вместе, в гостях у старшего врача Госпиталя Попова. У доктора была дочка на выданьи и для нее то и устраивались папашей вечера, на которые любезно приглашались дежурные врачи и офицеры... Тут были танцы, и фанты, и игры, и пенье хором. Мусоргский показался Бородину чуть-чуть другим, чем днем. Он ухаживал за хозяйской дочкой и за ее подругами, говорил немного в нос, мешая русский язык с не совсем правильным французским. Бородин отметил, как обтягивает талию его знакомого преображенский, темно-зеленый, с иголочки, мундирчик, как выворочены его тонкие ножки, как обточены ногти, и припомажены волосы, и весь он со своей худенькой

изящной фигуркой казался прямо нарисованным офицериком. Он явно имел успех у дам и это придавало ему легкий оттенок фатовства. Но он был так вежлив внутренней вежливостью сердца, благовоспитанностью деликатной натуры, что Бородин охотно прощал ему эту фатоватость. Сам он — высокий, худой, красивый, с ярким молодым румянцем во всю щеку и чудесными грузинскими глазами, тоже невольно привлекал к себе женские взоры. Оба танцевали, добросовестно выделывали «па» мазурок и лансье, кружились в венском вальсе. После ужина дамы упросили Мусоргского сесть за рояль и он, не без кокетства вскидывая ручками, играл им отрывки из «Трубадура» и «Травиаты» и всякие пьесы из салонного репертуара того времени. Играл он превосходно, с большим брио. Дамы ахали и восторгались.

Так встречались они еще несколько раз, пока не прекратились вечера у доктора Попова и пока Бородин не оставил Госпиталя. Они не продолжили знакомства и снова увиделись только через 3 года у профессора Академии — Ивановского. Мусоргский в это время уже вышел в отставку и был в штатском. На нем был серый, хорошо сшитый сюртук, рядом на шляпе лежали лиловые перчатки. Сам он сильно изменился за эти годы, пополнел и выглядел старше своих двадцати лет. В манерах его по-прежнему изящных не оставалось ни следа фатоватости, или офицерского пошиба.

Они разговорились. Бородин сильно забросил музыку, занятый экзаменом на доктора медицины, который он сдал в исключительно краткий срок, блестяще защитив докторскую диссертацию. К тому же лаборатория и первые химические открытия тоже поглощали его время, которого ни для чего другого уже не оставалось. Вообще не только эстетически, но и душевно он мало развился за эти годы. Кажется, что полнота и гармоничность, присущая цельным натурам, отсутствие в них конфликтов и противоречий замедляет их

развитие по сравнению с натурами более бедными, но противоречивыми. Даже первые весенние грозы юности не коснулись его. В доме их жила красивая молодая горничная Аннушка, едва ли не нарочно взятая его матерью. И он, милый, благородный, деликатный Саша пошел на сближение с нею так просто, как грешили, верно, древние боги. Войны, боренья того «o polemos», который по Гераклиту является отцом всех вещей, не было в его душевной жизни. Чего желать, когда душа и так переполнена? Как хорош мир, как полон, как чудесен! Даже долго мучившее его противоречие между музыкой и наукой благополучно разрешалось в пользу науки. Не удивительно, что он совсем не слыхал современной музыки и должен был в разговоре «пассовать» перед своим молодым собеседником. Мусоргский же, словно в укор ему, тотчас же стал рассказывать, что бросил полк, чтобы отдаться целиком композиции. Это показалось невинным хвастовством Бородину. «Наверно, просто вышли неприятности по службе» подумал он недоверчиво. А Мусоргский, потеряв новоприобретенную солидность, захлебываясь от восторга, стал говорить о людях, с которыми ему удалось познакомиться. «Стасов — это кладезь премудрости. Кюи, молодой артиллерист, который пишет прелестную музыку. Но выше всех Балакирев («странное имя, фамилия шута при Елизавете» подумал Бородин), это тузовая, светлая личность!». Хозяева, зная, что Мусоргский — отличный пианист, предложили им сыграть в четыре руки А-мольную симфонию Мендельсона... Модест Петрович немножко поморщился, сказал, что он очень рад, «но только увольте меня от анданте, которое совсем не симфонично, а просто одна из «песен без слов» или что-то в роде этого, переложенная на оркестр». Они сыграли первую часть и скерцо, Мусоргский был на прима. Потом, не отходя от фортепиано, он стал говорить о Шумане и его симфониях. «Как это хорошо, как это глубоко» говорил он,

наигрывая отрывки из Es-dur'ной симфонии. Дойдя до средней части, он сказал, бросив играть: «ну тут уж начинается музыкальная математика». Отрывки из Шумана и его комментарии нравились Бородину, заинтересовали его. «Это не его мысли, разумеется, — думал он, вспоминая семнадцатилетнего офицерика, игравшего с увлечением «Трубадура». Он нахватался этого у тех людей, о которых рассказывал. А играет, однако же, хорошо, и как хорош все-таки этот Шуман (Шуман, это звучит почти, как сапожник по-немецки)». «Пожалуйста, сыграйте что-нибудь свое» попросил Бородин больше из вежливости. Мусоргский стал наигрывать свое «Скерцо». Чем дальше он играл, тем больше заинтересован был Бородин. Сначала оно ему не понравилось, скорее озадачило как-то своей непривычною новизною. Но понемногу начинало и нравиться. Слова о том, что он хочет посвятить себя композиции, перестали казаться хвастовством в устах человека, который способен был сочинить такое. Дойдя до трио, он процедил сквозь зубы «ну, тут начинается нечто восточное». Все это было ново, неожиданно, интересно!

Очень скоро, той же осенью, Бородин уехал заграницу, в Гейдельберг, посланный Академией для усовершенствования в науках.

III

В Москву давно ездили по железной дороге, но заграницу еще приходилось трястись по старинке в почтовой карете. Несмотря на то, что стояла уже глубокая осень, конец октября, Бородин предпочел взять себе в карете наружное место. Холода он не боялся, был тепло одет и, как многие здоровые и полнокровные люди, даже любил быть на холоде, словно ярче чувствуя тогда свою молодость, здоровье и горячую кровь. С наружного места все было лучше видно и ехать казалось не так скучно. Было и еще преимущество: можно было

вытянуть ноги, чего нельзя было сделать внутри кареты. Только сидение было очень узкое и, если бы сосед его был толще, они вдвоем не уместились бы. Нехорошо было и то, что рядом за тонкой перегородкой кондуктор немилосердно трубил над самым ухом и, вдобавок, фальшиво.

Дома перед отъездом по русскому обычаю присели, были объятия, поцелуи и наставления тетушки: будь осторожен, не забывай надеть галстук, пиши, не простудись. Карета выехала поздно вечером по Петербургской дороге через Стрельну и Петергоф. Ехали быстро и к 11 часам были в Кипени, где напились чаю. Потом, накрывшись кожаною занавеской, через которую было проделано овальное окошечко, расположились ко сну. Сосед, гамбургский купец тотчас же заснул; но Бородину не спалось. Он смотрел в окошечко на пустынные поля, на мелкие сосны и березняки, освещенные мутным сиянием месяца, на мелькавшие изредка деревеньки. Он слушал гиканье ямщика, топот лошадей тонкое посвистывание спящего соседа. Сотни бессвязных мыслей, как это бывает в дороге, роились в его голове: детство, фрейлейн Луизхен, солдат, учивший его на флейте, кузина Мари... Мари, на которой он в детстве собирался жениться, вышла замуж за его приятеля Ваню Сорокина и вот уже три года, как умерла от родов. Это была первая смерть в его жизни... Но он не надолго остановился на образе кузины и на идее смерти, он жил будущим, и мысли о работе, химические формулы, музыкальные фразы странно мешались в его голове, как бы в полудремоте. Он не спал и с улыбкой выслушал утром, как его гамбургский спутник, проснувшись, пожаловался на бессонницу, и снова моментально заснул.

Так через Ямбург, через Лугу, через живописную средневековую Нарву и вдоль Чудского Озера ехали они на запад. Близ озера хватило настоящим морозом, и Александр Порфирьевич благодарил в душе тетушку за сапоги и теплые

перчатки, которые она заставила его надеть в дорогу. Читать не было возможности, приходилось смотреть на скудную природу, грызть крендельки, которые ему дала перед отъездом Аннушка (он звал ее ласково маменькой), да пепперменты. Только в следующую ночь он от усталости немного вздремнул. Когда же он проснулся, светило яркое солнце, так что ему показалось, что вернулась весна: озимь представилась ему зеленой травою, в лугах паслись стада баранов, в небе не было ни облачка.

Через полунемецкий Дерпт, через Лифляндию, где с шестеркой, а где и с целой восьмеркой по большей части довольно облезлых лошадей, через Ригу, через Митаву и еврейские Шавли ехали они в Кенигсберг. За шесть суток пути он с открытостью молодости успел подружиться со своими спутниками, которые все оказались добрыми малыми: и сидевший внутри мюнхенский купец, и чиновник собиравшийся жениться, и дерптский студиозус Борщов, который был дельным ботаником и любителем музыкантом, «нашего», т. е. глинкинского направления. По-братски делились они запасами провизии, ели на станциях, что Бог пошлет, пили кюммель, рассказывали друг другу всю свою жизнь и пели хором тягучие немецкие квартеты. Из Кенигсберга в Берлин пересели, наконец, в поезд. Там распрощались и из Берлина в Гейдельберг он ехал уже только вдвоем с Борщовым. В поезде подсчитав расходы, Бородин увидел, что вся поездка с мальпостом и железной дорогой обошлась ему в 80 рублей серебром.

IV

С поезда он попал к обеду в тот Badischer Hof, где столовались русские гейдельбергцы. Молодые ученые — химик Менделеев и физиолог Сеченов, бывшие как раз там, уже ожидали его приезда и встретили его дружески. Менделеев,

самоуверенный, знающий свой путь человек, очень ему понравился, а еще больше Сеченов. «Что за отличный господин!» подумал он. Сеченов был радикал, читал Герценовские издания и громко критиковал правительство. После обеда Менделеев повел новоприезжего в собственную лабораторию, миленькую и чистенькую и даже с проведенным газом. А вечером Бородин со своим попутчиком Борщовым отправились взять с дороги ванну. Оказалось, что хозяйка ванного заведения сдает напрокат музыкальные инструменты, которые они тут же испробовали, и пока им готовили ванны, они в четыре руки играли увертюру «Жизни за Царя».

Русские путешественники, впервые попадавшие в Германию 60-х годов, испытывали поначалу приятные впечатления. Им нравилась там чистота и аккуратность, уют и комфорт. Большие перины на кроватях, белоснежное белье, хрустящие булочки с утренним, довольно жидким, кофе, свежее масло кружочками, уютные кнейпы, дешевизна вещей и продуктов и весь немного идиллический уклад жизни этой, тогда еще провинциальной и патриархальной страны. Саша не мог надивиться, что по субботам немки моют не только тротуары, но и улицы, что в его комнате нет ни пылинки и что над умывальником, на полотенцах и в самых неподходящих местах вышиты нравоучительные надписи вроде: «Morgenstunde hat Gold im Munde», а на корзине для бумаги двустишие: Werft hinein das Papier Denn dazu steh ich hier[2].

В Гейдельберге была та особая прелесть, которая есть в небольших университетских городах: в Оксфорде и Кембридже, в Болонье и Коимбре, в Йене и Тюбингене. Города эти живут университетом и для университета, они словно вырваны из

[2] Бросайте в меня бумагу
Для этого я тут стою.

обычного житейского кругооборота и посвящены служению чему-то высшему. Наполняющие их улицы толпы молодежи придают им вид праздничной беззаботности. И даже какой-нибудь беззубый подметальщик улиц, или злая карга квартирная хозяйка улыбается ласково, говоря «молодежь». Весь город живет тем, что кормит и одевает, поит и развлекает студентов, и словно участвует этим в их особенной, беззаботной жизни. И нельзя не помнить, что где-то рядом, в чистых, белых аудиториях ученые люди читают лекции, что кто-то работает в лабораториях во славу науки, и что тысячи людей живут здесь таинственной, не всем понятной, но всем импонирующей жизнью духа. И молочник, носящий молоко господину тайному советнику Бунзену или Гельмгольцу, гордится тем, что среди его клиентов есть знаменитые ученые и, как будто, сам участвует этим в их открытиях.

Так началась для Бородина трудовая и счастливая гейдельбергская жизнь. Он работал у знаменитого химика Эрленмейера. Первую зиму он жил на Фридрихштрассе, в доме № 12, в комнате с синими обоями, перегороженной драпировкой на две половины, за которую платил всего 11 гульденов, (а за хороший обед — 1 гульден). Он вставал рано в 5 часов и с утра был уже в лаборатории. Кроме университетских лекций брал еще уроки английского и итальянского и верховой езды. Изредка жизнь его разнообразилась посещением концерта или знакомых. Местных знакомств он не водил, немцы все больше отталкивали его своей мелочностью и ограниченностью. Он предпочитал общество живших в Гейдельберге англичан, да своих соотечественников. Но добрые знакомые не могли заменить ему домашнего уюта, к которому он привык. Он нашел его у русской дамы, жившей с детьми в Гейдельберге, некоей г-жи Бругер. Она была богата, красива и несчастна, жила в расхождении с мужем, не дававшим ей развода. Бородин все свободное время стал прово-

дить у нее, пил у нее чай, обедал, читал русские журналы, которые она получала, играл с ней в четыре руки. Она зашивала его перчатки, ездила выбирать ему шляпу или костюм, повязывала галстук и даже помадила ему голову. Она говорила, что относится к нему с материнским чувством. Только ли по-матерински? кто знает. Она была больна чахоткой, весной уехала лечиться в Италию и вернулась к лету, чтобы умереть в Гейдельберге.

Зимой русские гейдельбергцы работали и учились, а летом веселой компанией, во главе с Бородиным и Менделеевым, с большим запасом энергии и малым — денег, кое-где по железной дороге, но больше пешком с рюкзаком за спиной, странствовали по соседней Швейцарии и по Италии. И возвращались к занятиям, унося в душе грандиозные виды, медовые запахи трав, прозрачность горных озер, плеск водопадов и колокольчики альпийских стад. А также синее небо, горячий воздух, насыщенные прошлым, священные красоты Италии.

Занятия Бородина шли успешно, и кое-какие его статьи по химии уже появились в научных журналах, к великой радости тетушки. Она скучала и с нетерпением ждала домой своего Сашеньку. По-прежнему, несмотря на почтенный уже возраст, не переводились у нее поклонники, она была еще полна жизни и очаровательна. Подрастали младшие мальчики, но где же им было до ее единственного Сашеньки. Обстоятельства ее ухудшались, управляющий ее домом, по-видимому, обкрадывал ее, но «тетушка» терпеть не могла менять свой «персонал». Все с большими трудностями удавалось ей посылать месячные деньги Саше. Для учения младших мальчиков средств не хватало и они получили уже не то образование, что ее «сторублевый котик».

Издали она волновалась за него, хотя не в ее натуре было долго волноваться. Муж ее покойной племянницы Мари

«Макся» Сорокин любил подразнить ее. Саша писал ему подробно о ходе своих занятий, а он уверял ее, что ее Саша собирается в Гейдельберге обвенчаться с какой-то малороссийской девицей по фамилии Окладнюк, толстой и безобразной. Но Саша решительно отрицал это: «Будьте спокойны, душенька, — писал он ей — я не женат и не намерен жениться заграницей не только на M-lle Окладнюхе, и ни на ком и охота Вам «жалкие» то слова писать... Я, лопни глаза мои, не думаю сочетаться браком. А если уж очень приспичит — сиречь, если майский воздух и хорошая природа напомнят о том, что «всякое дыхание и проч.», так у нас под боком во Франкфурте — четыре гульдена — и дешево, и сердито». Для утешения тетушки он даже сфотографировался в двух видах — с Менделеевым и русской компанией и другой раз один, и послал ей большой «сольный» портрет, на котором он изображен в белом легком костюме и в белом галстуке, красивый и сияющий.

V

Но... «человек предполагает», и, несмотря на весело циничный тон его письма, пришла и для него пора полюбить и стать женихом не мифической «девицы Окладнюк», а московской барышни Кати Протопоповой.

Была весна, очаровательная гейдельбергская весна. Бородин жил теперь на Карпфенгассе в № 2, где была его лаборатория, а обедал он в пансионе, содержавшемся женой отставного московского профессора Гофмана, где жило тогда много русской публики. В мае в Гейдельберг приехала и поселилась у Гофманов еще одна русская, дочь врача московской Голицынской больницы. Отец ее давно скончался, но его семья продолжала жить в крохотной даровой квартирке при больнице на небольшую пенсию. Екатерина Сергеевна Протопопова была хорошей пианисткой, любила и прекрасно

знала фортепианную литературу, Бетховена, Шумана, Шопена и Листа и особенно преклонялась перед Шуманом... Заграницу ей пришлось уехать по предписанию врачей: у нее была астма, и ей угрожала чахотка. Но средств на поездку не было, и друзья устроили ей небольшой концерт, который дал ей возможность провести год заграницей. Врачи посоветовали ей ехать в Гейдельберг, как город с мягким климатом, хотя отнюдь не климатическую станцию.

До русских обитателей пансиона Гофмана тотчас же дошла весть, что новоприезжая — талантливая пианистка. В первый же день было решено отправить к ней «депутацию» просить ее поиграть им. Среди депутатов были и Бородин. Она охотно согласилась и вечером после ужина села за рояль.

Новая знакомая сразу понравилась Бородину. У нее были чудные темные глаза, красивые и правильные черты лица. Манеры ее, типичные для многих московских барышень из интеллигентских семейств, чуть-чуть угловатые, словно запрещали собеседнику самую мысль об излишней фамильярности. Но им противоречила мягкость всего ее существа, нежный овал лица, тембр голоса.

Она начала с «Фантазии F-moll» Шопена и «Shlummerlied» Шумана. Бородин стоял у фортепиано; он уже успел сказать ей, что он «ярый мендельсонист», может быть, не без вызова моде: он знал, что в передовых музыкальных кругах Мендельсон не в фаворе. Шумана и Шопена он почти не знал и в сущности открывал их теперь для себя. Шопен был ему несколько чужд, как болезненный, оранжерейный цветок. Но Шуман, Шуман!.., Какая свободная, окрыленная душа! После него ему показался пресным Мендельсон, как прозрачная, бесцветная вода, сквозь которую видно дно. По выражению его лица Екатерина Сергеевна видела, что он музыку действительно «боготворит», как он выражался. Она была горда, что этот мендельсонист не наслушается «ее» Шумана. «Еще!

Еще!» умолял, почти требовал он. Ей был дорог успех у соотечественников, она становилась менее одинокой на чужбине от их восторгов и благодарности. К Бородину же у нее было двойственное чувство. Он очень интересовал ее. Но она была против него предупреждена. Дело в том, что одна из ее московских подруг рассказала ей еще в России, что встретила на рейнском пароходе некоего Бородина, необыкновенную, светлую личность, талантливого, красавца и умницу. Она была явно неравнодушна к нему и даже достала откуда-то его фотографическую карточку и показала ее Екатерине Сергеевне. На карточке он ей не понравился: она не любила красивых и фатоватых мужчин. Но приехав в Гейдельберг, она сразу подумала: «ну теперь увижу, каков этот хваленый Бородин?» И должна была сознаться, что он даже лучше, чем на карточке у той влюбленной дуры. И, несомненно, умен и остроумен.

Утром в пансионе, когда большинство его обитателей еще были на лекциях и в лабораториях, стали раздаваться упорные повторы ее упражнений. В остальное время она лежала на софе, курила и читала, читала и курила, хотя это ей было вредно... Вечером же она снова играла и опять по требованию Бородина — Шумана. Александр Порфирьевич подобрал среди знакомых несколько, как он выражался, «смычков», чтобы исполнять с Екатериной Сергеевной камерную музыку. После квинтета Шумана он просто «очумел» от восторга.

Бородин предложил своей новой знакомой показать ей окрестности Гейдельберга. В пять часов вечера, окончив трудовой день в лаборатории, он отправлялся с нею бродить по горам. Сперва во время прогулок она почему-то не давала руки своему спутнику и по трудным тропинкам старалась идти без его помощи. Только когда он как-то сказал ей: «А знаете, матушка, Екатерина Сергеевна, Вы мне с Вашим Шу-

маном спать не даете!» и прибавил, улыбаясь: «а когда же Вы, наконец, дадите мне свою ручку?» — последние следы упрямой предубежденности исчезли в ее душе. К восьми они возвращались, наскоро ужинали, а уже с половины девятого и до двенадцати, а иногда и позже, в небольшой гофманской гостиной шла музыка. И так день за днем. Обыкновенно он заходил за нею к Гофману, чтобы идти на прогулку, но однажды она зашла за ним в его небольшую комнату и он от этого так смутился, что бросился, как какую-то достопримечательность, показывать ей свой шкаф с бельем. Жизнь шла обычным порядком, в ней не было как будто ничего особенного: он работал в лаборатории, Екатерина Сергеевна играла, или шла в город за покупками. По вечерам они гуляли, потом музицировали. Но какой-то скрытый от них самих источник света делал все обыденное — необычным.

Окрестности Гейдельберга очаровательны. Городок невелик, выйти за городскую черту нетрудно. Неширокий Неккар катится между зеленых берегов. Невысокие горы сплошь заросли соснами, липами, дубами, орешником. Подъемы невысоки. В лесу цикорные запахи прошлогодней листвы сливаются с медвяными, весенними, одуряющими запахами трав и деревьев. Кое-где уже попадаются первые ландыши. Из-под темных зарослей леса неожиданно выходишь в открытые места, откуда виден серебряный Неккар, поля и веселые крестьянские домики. А если добраться до знаменитого Гейдельбергского Замка, то открывается вид на все четыре стороны. Там в кафе на открытом воздухе молоденькие кельнерши в крестьянских цветных фартуках подают пиво, нацеженное из знаменитой «Гейдельбергской Бочки». А двум пришельцам из далекой страны хорошо сидеть вдвоем, любоваться панорамой, разговаривать о чем-то своем, чувствовать себя связанными друг с другом среди этих чуждых людей и природы.

Они ездили в экскурсии по Рейну до Кобленца, смотрели на руины замков, на виноградники, на скалу Лорелеи. И все было им волшебнее волшебства Лорелеи. Даже названия городов — всякие Бингенбрюке и Рюдесгеймы — остались на всю жизнь в их душе словами чудесных заклинаний. Изредка по субботам ездили они в Мангейм слушать модного Вагнера. Ездили и в Баден-Баден на симфонические концерты, дававшиеся на открытом воздухе, в парке Курзала. Порой перед концертом они успевали еще погулять по нарядному Баден-Бадену, утопающему в зелени, по стройной Лихтентальской аллее, вдоль быстрой маленькой Ланы. Перед концертом быстро съедали где-нибудь с кружкой пива бутерброды, данные им госпожой Гофман. Там как-то, слушая оркестр, Екатерина Сергеевна сказала своему спутнику: «Как хорош тут переход из одной тональности в другую». Что-то изменилось в лице Бородина. «Как! Вы слышите абсолютную тональность? — воскликнул он, — да ведь это такая редкость!». И она заметила, что он ушел куда-то, не слушает музыки, Он сидел долго, с лицом посветлевшим, глядя куда-то счастливыми, невидящими глазами. Ей непонятно было его удивление, она ничего замечательного не видела в своем слухе. Но он, тоже не ценивший его в самом себе, был пронизан, пронзен сознанием, что эта маленькая женщина обладает абсолютным слухом. Это казалось ему знаком духовного избранничества. Она и раньше сливалась в его душе с музыкой, которую исполняла. Теперь он почувствовал в ней существо, созданное из какой-то высокой субстанции, сосуд с драгоценным мирром. Они поняли, что любят друг друга...

Настали сумасшедшие дни. Подспудный источник света в них прорвался наружу, залил все вокруг, ослепил их. Не как реальность, а как священный сон, запомнили они навсегда эти дни. Жизнь продолжалась автоматически: она играла, он работал в лаборатории. Но зачем то, как маленькие, ездили

они на осликах в загородный Вольфсбрунн. Там, наклонившись, плечо к плечу, смотрели на форелей, плававших в неглубоком бассейне, на то, как течет в него вода из четырех бронзовых волчьих мордочек. Зачем то, когда к ним подошла хорошенькая кельнерша в цветном крестьянском фартучке с наколкой на голове, они заказали себе по кружке пива и сейчас же ушли, не дотронувшись до него. А потом шли, бежали домой, отдыхали на мшистом камне близ самого Неккара, а перед городскими воротами, под серой, нависшей скалой, совсем уже как сумасшедший, он, почему-то, в мальчишеском восторге, вышиб у нее из рук ее небольшой, светлый зонтик.

Дома, за ужином, оба старались чинно сидеть, не глядя друг на друга. А после обеда, когда они раскрыли двери на балкон, в комнату полился запах лип и тополей и, сменяя друг друга зацокали, залились в саду два соловья. «Это тоже наши, рассейские, курские — шутил Менделеев — и живут у Гофмана и учатся химии». Они вышли в садик. Луна стояла как нарисованная, совсем близко и близкой казалась невысокая, вся в молочном тумане, в небесных сливках луны гора Канцель. Все это было как на картинке милого романтика Швиндта, идиллического и уютного. «Вот у нас и луна, и соловьи, все как полагается», пошутил Бородин, но на душе у него было «торжественно и чудно».

VI

Так вошла в его жизнь «маенькая», «мииинькая» женщина, как он любил, имитируя детский говор, называть ее, с высокой душой идейной московской барышни. Для него она стала живым воплощением музыки, связью с искусством, которое он так часто забывал и предавал для других интересов. Теперь с о в с е м забыть о музыке становилось как будто невозможным!..

Здоровье ее не поправлялось. Напротив, утомление от их прогулок (от которых она не отказалась бы ни за что на свете) и душевное напряжение совсем надорвали ее силы. Пока длилось лето, она еще дышала легко. Осень принесла резкое ухудшение: она стала кашлять, кровь пошла горлом. Она старалась скрыть от него свое состояние и некоторое время Бородин, сам никогда не болевший, за работой и счастьем, не замечал ничего. Но когда заметил, то с бурной настойчивостью любящего стал уговаривать ее пойти к знаменитому профессору. Она согласилась и вдвоем (он в качестве доктора и жениха — господин тайный советник смотрел неодобрительно!) они сидели у него в приемной и ждали приговора. Профессор с унтерской, прусской бесцеремонностью бухнул им прямо: «и месяца не проживет, если сейчас же не уедет в теплый климат. Пусть едет в Пизу». Делать было нечего, приходилось ехать. Она совсем пала бы духом, если бы Бородин не ободрял ее своей бодростью, своим прирожденным оптимизмом. Он не верил в опасность и был уверен, что выходит, спасет ее. Он поехал с нею, чтобы прожить несколько дней в Италии, устроить ее, а потом вернуться в Гейдельберг. В Пизе их встретил теплый итальянский октябрь — жара, комары, настоящее лето! Ей стало легче дышать, но зато ею овладел непереносный страх, боязнь остаться одной, без него в чужой стране. Но что можно было поделать против неизбежности? Пришел день расставанья. Бородин, уложил уже свои вещи и пошел с визитом к двум итальянским профессорам химии, а Екатерина Сергеевна в отчаянии бросилась на постель и громко плакала. Вдруг раздался его веселый голос: «Катя, вообрази себе, что случилось!» Оказалось, что пизанские химики пригласили его остаться работать у них.

Тут, в Пизе, на итальянском солнце и в лучах его любви, она быстро поправилась. В эту зиму он старался соединить химию с музыкой: играл на виолончели в местном оперном

оркестре, водил знакомство с местными музыкантами и даже стал сочинять квинтет в духе Глинки и скерцо для фортепиано à la Мендельсон. Только осенью следующего года они вернулись в Россию, где Бородин получил кафедру адъюнкт профессора химии при Медико-Хирургической Академии. Весною они обвенчались.

Глава пятая. Юный мусоргский

«Как бы я хотел быть Манфредом!»
Мусоргский.

I

Сейчас же после своего возвращения Бородин снова встретился с Мусоргским. Хотя тетушка еще не выходила из счастливого угара от его присутствия, и вырваться из дому было нелегко, он все же навестил одного из своих гейдельбергских приятелей Боткина (ему было дорого все, связанное с Гейдельбергом). У Боткина он познакомился с тем самым Балакиревым, которым так восторгался когда-то его случайный знакомец. Теперь имя это было уже не безызвестно. Его одобряли за основание Бесплатной Школы, учреждения несомненно прогрессивного, и бранили за то, что на концертах этой Школы он исполняет диллетантские вещи молодых людей, проповедующих его нелепые теории. Что это за теории никто толком не знал, но знали, что все они хвалят друг друга, как кукушка петуха, что все они там «гении», а на деле невежественные мальчишки, вообразившие, что музыке не надо учиться. Но пресловутый Балакирев оказался такой симпатичной и интересной личностью, что Александр Порфирьевич с удовольствием принял его приглашение — прийти к нему запросто в следующую среду.

Когда он вошел в небольшую комнату Балакирева, то первым делом увидел у фортепиано пополневшую фигуру

встреченного им два года тому назад офицерика. Они сразу узнали друг друга. У чайного стола сидел высокий массивный человек, который оказался Стасовым. После чаепития хозяин сказал: «я хочу вас познакомить с произведением отсутствующего. Это 18-летний гардемарин, по фамилии Римский-Корсаков, находящийся сейчас в плаваньи. И однако, что за свобода и зрелость в том, что он пишет!» Мусоргский на «прима» и Балакирев на «секундо» сыграли финал Корсаковской симфонии. Бородин был поражен красотой вещи, осмысленностью и энергией исполнения. Он не мог решить, который из двух лучший пианист? У Балакирева было почти женское, очаровательно мягкое туше, у Мусоргского больше блеска и силы. Потом Мусоргский своим небольшим баритоном спел (превосходно) несколько романсов Глинки и самого хозяина. Просили сыграть что-либо свое и Бородина, но он наотрез отказался. «Какой же я музыкант, я — химик», отнекивался он. Впечатления от вечера были у него самые благоприятные. Но хотя Мусоргский был, видимо, своим человеком в этой компании, что-то в обращении с ним Балакирева говорило, что он играет в ней роль Золушки, на что он, кажется, не обижался.

II

Молодой человек стоит на пороге жизни и жизнь встречает его благоприятными ауспициями. Все обещает ему счастье и покой. Он богат, у него живые умственные интересы, он носит мундир офицера аристократического полка и «каста», принадлежность к привилегированному сословию, тоже защищает его от жизненных бурь и битв. Вокруг него — еще один щит — любящая семья, мягкий отец, мать и старший, заботливый брат. У него приятные способности к музыке, делающие его желанным в каждой гостиной. В жизни он, словно ребенок в люльке: пусть за стеною бушует ветер — ему то

тепло и уютно. Кто заметит, что все это — обман, что злая судьба подкрадывается в войлочных туфлях? Что внутренняя судьба, характер, «демон» человека влечет его на страдания, в бездну? Что салонный талант окажется даром огромным и требовательным, готовым разрастись, как раковая клетка, стать неизлечимой болезнью? Ибо разрушительную силу гениального таланта могут выдержать только богатырские натуры.

Мусоргский родился в 1839 г. и до десяти лет жил в Псковской деревне, в имении своих родителей. Там впервые впитывал он в себя подлинную «святую Русь». Песчаные равнины, поля, засеянные льном, сосны, березняки, небольшие озера с плоскими берегами, среди которых гулял Пушкин, окружали его, и те же сказки рассказывала ему его няня, псковская крестьянка, как пушкинская Арина Родионовна. Он играл с дворовыми мальчишками, видел всю неприглядность крестьянской жизни и полюбил ее. Рано открылись в нем музыкальные способности, и шести лет, не учась, он уже подбирал на фортепиано все, что ни слышал. Мать стала первою его учительницей, и семи лет он мог играть нетрудные пьесы Листа. В девять, дома, перед многочисленными слушателями он исполнил фортепианный концерт Фильда, а в 12 с успехом участвовал в большом благотворительном утре. В это время он уже жил в Петербурге и учился в немецкой Петропавловской школе, а музыке у известного тогда преподавателя Герке. Строгий и экономный немец остался столь доволен его выступлением, что даже подарил ему сонату Бетховена (одну сонату!) в переплете с золотым обрезом. Не прекращал он уроков и когда поступил в Школу гвардейских подпрапорщиков, в которой учился когда-то Лермонтов. В 13 лет он сделал первую попытку композиции, сочинил польку, которую под заглавием Porte Enseigne Polka издал на свой счет гордый им папаша. Увы, едва ли не со

старших классов школы приучился он к вину: директор школы не любил мальчиков, читающих книги, и говорил им: «Какой же из тебя будет офицер?!». С другой стороны он не наказывал учеников, возвращавшихся из отпуска пьяными, если только они напивались шампанским, а не водкой и привозили их в рессорной коляске, а не на извозчике. Когда он кончил школу и вышел офицером в Преображенский полк, он и там не прекращал музицированья и нашел нескольких товарищей, интересовавшихся музыкой (но большинство интересовалось кутежами, к которым и он не был вполне равнодушен).

Отец его скончался еще не старым человеком, оставив дела в запутанном состоянии и завещав имение в нераздельное владение сыновей. Это было первым предупреждением судьбы, но он был еще слишком юн, чтобы обратить на него внимание. С ним оставалась мать, все шло по-прежнему. Окончив училище, он поселился вместе с нею и с братом. Как хорошо было каждое утро целовать ее милую руку и чувствовать ее ласковые губы у темени. И каждый вечер она благословляла его на сон грядущий. Жизнь была еще не страшна, жизнь была интересна. Интересны были книги: он читал их без разбора — философию и френологию, историю и геологию. Все это были любопытные и забавные штуки. Курьезно было узнать, например, что всем душевным качествам человека соответствуют определенные шишки на черепе. Это он прочел у немецкого философа Лафатера.

III

Когда Модесту было 17 лет, несколько месяцев после того, как он встретился с Бородиным на дежурстве в госпитале, один из его товарищей по полку ввел его в «салон» Даргомыжского. Как не все семена дают всходы и не все прививки к дереву принимаются, так и в человеческой жизни одни

встречи — значительны и чреваты последствиями, другие же, большинство, проходят бесследно. Такой, долгое время бесплодной, встречей было его знакомство, с Бородиным. «Милый офицерик и славно играет на фортепиано», «симпатичный и музыкальный доктор», так думали они, верно, друг о друге и не продолжали знакомства. Наоборот, встреча с Даргомыжским сыграла роль в жизни Модеста. В салоне автора «Русалки» был привит нашему дичку в гвардейском мундире росток настоящей музыкальной культуры! И там же познакомился он с теми людьми, которые имели еще большее значение в его жизни, а также привели к новой, более прочной связи с тем же Бородиным, когда для этого пришло время.

Салон Даргомыжского был не Бог весть каким высоким явлением! Молодые и зрелые его ученицы вносили туда атмосферу сплетен и восторженного обожания учителя. Маэстро больше внимания обращал на их внешность, чем на голос, и когда ему замечали, что Шиловская сильно фальшивит, восклицал: «помилуйте, какая хорошенькая!» Одна из самых хорошеньких, молодая немочка с незначительным личиком, Любовь Федоровна или Любонька, была с ним в связи, носившей характер маритальный. Прочие, влюбленные в «Мэтра» платонически, его ревновали. Кроме светских дилетантов, в салоне можно было встретить по преимуществу всяческих неудачников: учителей музыки без уроков, оркестровых музыкантов без ангажемента, заштатных военных капельмейстеров. Сам хозяин был тоже в сущности неудачником. Он совсем недавно пережил еще одно разочарование. Он столько надежд связывал со своей «Русалкой»: наконец, он нашел удачное либретто для оперы, талант его окреп и созрел, но «Русалка», хотя и не провалилась, как прежние «Торжество Вакха» и «Эсмеральда», но была встречена холодно и настоящего успеха не имела. Огорченный,

обиженный, он окончательно удалился от мира в «пустыню» (довольно шумную) своего салона. Тут он царил, тут ему дышалось легко в тепличном воздухе поклонения. И он начинал разделять Петербург на две неравные части: посетителей его собраний и всех прочих.

— Очень рад, — говорил он, пожимая руку сконфуженного Мусоргского, — рад приветствовать Вас у себя. Тут встречаются все, кто любит истинное искусство, кто не связан ни службой, ни карьерой, ни казенным местечком, ни казенными взглядами, словом все независимые музыканты Питера. Их немного (и он окинул взором собравшихся, словно их пересчитывая), но здесь найдете Вы равенство и дружелюбие, истинную республику искусств. Прошу любить и жаловать!». Он представил Мусоргского нескольким завсегдатаям, но говорить с этим молоденьким офицериком им было не о чем, и все они незаметно исчезли, так что вскоре он остался один, и не знал, что с собой делать. Как во всяком организованном людском обществе, здесь были свои интересы, недоступные ему, шли свои разговоры, вызывали всеобщий смех словечки и шутки, которых смысла он не понимал. Он подошел к кружку, образовавшемуся вокруг хозяина. Маленького роста он говорил авторитетно своим высоким пискливым тенором: «я не могу спорить с Глинкой со стороны идеальности его музыки, но есть другая область — область правды, и тут, скажу без ложной скромности, я выше его. Глинка велик, но он был еще весь под влиянием итальянщины. У него склонность к закругленным, условным формам. Порой его речитативы довольно выразительны, но я хочу, чтобы музыка служила слову, послушно шла за речью». У Даргомыжского была «иезуитская» манера хвалить, порицая. Он восторгался Глинкой, говорил, — «я только ученик, недостойный развязать ремень обуви учителя». Но дальше выходило, что «Жизнь за Царя» слабая опера. О «Руслане» он выражался осторожнее.

Тут его критика походила на подземные траншеи, о которых Модест слышал на уроках фортификации. Траншеи эти велись, чтобы взорвать значение «Руслана»:

Потом началась музыкальная часть вечера. «Русская музыка исполняется у нас просто, дельно, без всякой вычурной эффектности — говорил хозяин в виде интродукции к ней, — одним словом, исполнение такое, какое любил покойный наш друг Михаил Иванович». Но хотя эти слова, действительно, выражали тенденцию, внушаемую им своим ученицам, большинство их было не на высоте. К тому же все словно нарочно исполняли самые слабые из романсов Глинки. Потом Даргомыжский тенором пел собственные свои романсы и отрывки из «Русалки». Пел он превосходно. Окончив пение, он вспомнил о новом госте и усадил его почти насильно за фортепиано. Пианистическое дарованье Модеста вызвало общее одобрение. Когда прием кончился, он вышел на морозный, «вкусный» воздух в легком и приятном опьянении.

С тех пор он стал посещать гостеприимный «салон» чуть ли не каждую неделю. Здесь впервые начинал он жить настоящей музыкальной жизнью. Хозяин, ценивший верных посетителей, его жаловал. Иногда он усаживал его рядом с собою на маленький диванчик, брал его дружески под руку и говорил с ним интимно о себе, о своих взглядах на искусство. «Тот, кто пишет для богатства или славы — уже не художник, а торговец своим дарованием. Я не хочу известности в России, но статьи обо мне в иностранных газетах дают мне случай пошиканировать петербургских свиней, что хрюкают на меня в гостиных и журналах. Я не заблуждаюсь! Артистическое положение мое в Петербурге незавидно! Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признает во мне вдохновенья. Рутинный взгляд их ищет льстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен для них низводить музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды!»

Его слова глубоко запали в душу Мусоргского. Ради таких минут стоило поскучать и послушать безголосых певиц! Ведь уже через несколько посещений, присматриваясь к окружающему, Модест, несмотря на всю свою неопытность, начал понимать, что только в воображении Даргомыжского общество, собиравшееся у него, можно было счесть «солью» музыкального Петербурга. Впрочем, изредка заглядывали туда и более интересные люди. Однажды побывал молодой музыкальный критик Серов. Он много и умно рассуждал, размахивая своими короткими ручками. В оживленном диалоге с хозяином, к которому почтительно прислушивались все присутствующие, они касались множества фактов, о большинстве которых понятия не имел Модест. Но и не все понимая, он был восхищен тем, как ловко этот Серов попадал в тон хозяину и как дружно шипели они на весь мир. В другой раз его познакомили с композитором, носившим французскую фамилию Кюи. Они с Кюи понравились друг другу и хорошо разговорились в укромном уголке. Кюи закончил недавно комическую оперу под заглавием «Сын Мандарина». К следующему собранию, втроем, — автор, хозяин и Мусоргский — они разучили и спели отрывки из нее. Модест Петрович пел прекрасно и обнаружил подлинный комический талант. «Вам бы на сцену надо» — говорил ему Даргомыжский.

Но такие отступления от обычной программы случались не часто. Обыкновенно ритуал собраний был неизменен: сначала чай с бисквитами, еле подслащавшими речи хозяина; потом пенье или импровизация на фортепиано самого Даргомыжского, а избранные оставались к позднему ужину. Модесту начинала все меньше нравиться атмосфера салона; во всем этом было что-то душное и кислое, как в непроветренной детской.

Кюи, почувствовавший симпатию к новому знакомому и довольный его исполнением своей оперы, разоткровенничал-

ся и рассказал ему, что он жених одной из учениц Даргомыжского и представил его своей невесте, M-lle Бамберг. Он был очень влюблен в нее, но, пожалуй, с чувством, тоже похожим на влюбленность, говорил и об одном из своих друзей, Балакиреве. «Это светлая, тузовая личность» — говорил Кюи, а он не производил впечатления человека легко увлекающегося. Поэтому Модест ждал с нетерпением обещанного знакомства с этим Балакиревым. Он должен был прийти в одну из ближайших пятниц и, действительно, появился как-то к концу собранья, но был молчалив, важен, застегнут на все пуговицы и, хотя и не отказался сесть за фортепиано и сыграть одну из своих вещей, но под предлогом усталости скоро уехал. Кюи представил ему Мусоргского и Балакирев, очевидно предупрежденный своим другом, любезно пригласил его прийти к нему вместе с Кюи в один из ближайших вечеров.

IV

Сконфуженный и не без волнения входил он в сопровождении Цезаря Антоновича по неприглядной лестнице в маленькую квартиру, где снимал себе комнату Балакирев. Но все тут сразу понравилось ему: занимая чуть ли не половину комнаты, поблескивал черным лаком великолепный Беккеровский рояль; всюду — на полках, на стульях, на полу и на подоконниках лежали в беспорядке ноты, Милий Алексеевич был совсем другой, чем у Даргомыжского, по домашнему простой и веселый. Во всех его словах и жестах, в противоположность автору «Русалки», пленяла резкая и благородная прямота. Когда же он заговаривал на волнующую его тему, в самих интонациях его голоса (смысла слов Мусоргский порой не понимал) была покоряющая сила убежденности. Естественно заговорили о Даргомыжском, которого оба фамильярно звали «Даргуном» и «Даргопехом». Кюи иронически именовал его музыку «Мыжскиной музыкой». Балакирев

не отрицал достоинств его опер, признавал, что он продолжатель Глинкинских заветов, но в разжиженном и ослабленном виде. «Направление у него верное, но таланта не хватает», резюмировал Кюи. Мусоргский хотел, было, спросить, как же насчет музыкальной правды, в которой Даргомыжский, по его словам, пошел дальше Глинки, но не решился вступить в спор с Балакиревым. По просьбе Кюи Милий Алексеевич сел за рояль, стал разбирать какую-то симфонию Шумана, комментируя отдельные пассажи. Потом перешел к импровизации, темпераментной и увлекательной. Все, что он играл, было ново и пленительно для Мусоргского! «Если он так импровизирует, каково же он сочиняет?» — думал он. Кюи тоже сел к фортепиано, пропел, аккомпанируя себе несколько очаровательных своих романсов. Попросили сыграть и нового гостя. Ему было стыдно за бедность своего репертуара и за его невысокое качество. Однако пианистическое дарование его не мог не отметить Балакирев. Модесту Петровичу тогда же пришла в голову мысль: попросить Балакирева заниматься с ним. В этом был бы двойной авантаж: он имел бы случай пополнить свое недостаточное музыкальное образование с превосходным учителем и, главное, продолжить знакомство с этим изумительным человеком, видеться с ним, может быть (может быть!) сойтись с ним поближе, говорить с ним так просто и дружески, как это делает Кюи. Но он не решился сказать о своем желании.

В это лето Балакирев серьезно заболел болезнью, которая называлась тогда горячкой или «тифусом». Модест Петрович навестил его только, когда он стал поправляться, но был слаб и испытывал блаженное чувство, свойственное выздоравливающим. Тут, у его постели, он познакомился еще с двумя симпатичнейшими людьми — братьями Стасовыми. Об уроках говорить было не время, а вскоре Балакирев уехал из Пе-

тербурга. Только осенью, в октябре, Мусоргский осуществил свою мысль и робко, с волнением обратился к Милию Алексеевичу со своей просьбой. Тот охотно согласился.

На уроки он ездил к Милию (так очень скоро начал называть его Мусоргский, в письмах прибавляя «драгоценнейший» или «прекраснейший» Милий, и вкладывая в эти прилагательные всю тяжесть их буквального значения). Почти с тем же волнением, что в первый раз, подымался он по знакомой лестнице в небольшую комнату, храм искусства. Уроки заключались в том, что они играли в четыре руки Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена а из новых — Шумана, Берлиоза, Листа, и Балакирев их комментировал. Модест к этому времени уже был знаком с музыкой Глинки и Даргомыжского, так что их они оставляли в стороне. Из этого перечня имен видно, что обвинение Милия в «культивированьи невежества» и в «презреньи к классикам» было несправедливо. Хотя сам он любил в музыке главным образом новое, неизведанное, обращенное к будущему; хотя считал классическую музыку только фундаментом, на котором хотел строить дальше, но своих друзей-учеников он подолгу выдерживал на классиках.

Милий старался осветить Мусоргскому общий смысл играемых ими произведений, их место и значение в истории музыки. Он умело избегал вопросов теории, сосредотачиваясь на том, что хорошо знал. Он объяснял Модесту, как он выражался, «форму» произведений. Ничего кроме писем не писавший, Балакирев несомненно обладал способностями выдающегося музыкального критика. Он отлично чувствовал внутреннюю логику музыкального построения и подмечал малейшее отступление от этой железной логики. Странно, что при этом он любил разлагать каждое музыкальное произведение на куски и разбирать их чуть ли не по отдельным тактам. Как педагог он был нетерпелив и капризен. Сам все

схватывавший налету, он ждал того же от других и раздражался от малейшего непонимания. Он нисколько не считался с уровнем знаний ученика, не старался быть доступным ему, и не любил повторять одно и то же. Но все это он искупал любовью к искусству, огнем, горевшим в нем и зажигавшим других. И оттого он, «плохой педагог», стал учителем гениев, и в скромной его комнате, в черном блеске его Беккера, дыша нотной пылью, они вырастали, как грибы после летнего дождя. Ни одна консерватория в мире не могла бы пойти в сравнение с этой удивительной «пепиньеркой для гениев».

Мусоргский его раздражал. Не то чтобы он не видел в нем добрых задатков и способностей... Но многого тот не понимал и, наоборот, понимал и думал что-то свое, что и старался выразить коряво и превыспренно. Он был упрям, на него находили припадки тупоумия. Но он был славный малый, преданный ему, и Милий продолжал работу с ним. Очень скоро он отказался брать с него деньги, в виду их дружеских отношений, а может быть отчасти из-за малой успешности ученика. Модест продолжал приходить к нему каждый свободный вечер — пить чай, играть в четыре руки, разговаривать о музыке.

Почти в самом начале их занятий Модест решил переменить свое фортепиано и попросил Милия помочь ему выбрать новое. Милий поехал к Беккеру, с которым был в хороших отношениях и выбрал инструмент по своему вкусу. Привлечь к выбору друга он счел лишним, предоставляя ему право отправить фортепиано обратно. Но Модест от этого своеобразного права «вето» заранее отказывался, как отказываются от него робкие монархи по отношению к властным и крутым министрам. Он заранее «не знал как благодарить драгоценного Милия», заранее восторгался. Инструмент ему доставили только в декабре и выбор Милия, действительно, оправдал себя. «Машина» оказалась превосходной, тон был

прекрасный, басы очень хороши. Пробуя ее и радуясь обновке, Модинька так хватил по клавишам, что почувствовал острую боль в руке и в кончиках пальцев заходили мурашки, а машина хоть бы что, хоть бы одна струна зазвенела!... Он добыл 2-ю Симфонию Бетховена в четырехручном переложении и ждал в гости друга, чтобы вместе с ним обновить инструмент.

Милий познакомил его с Гусаковским, он надеялся вызвать в Модесте чувство соревнования и тем усилить его недостаточные успехи. С «Гусакевичем» у Модеста сразу установились веселые, дружески-иронические отношения. При встречах они целовались и Модест, показывая на свою верхнюю губу и давясь от смеха, говорил: «А у Вас над этим местом нехорошо, Гуссеке!» Гуссеке не обижался. У него, действительно, над губой пробивалась первая жесткая щетина. Гусаковский блестяще сочинял и импровизировал, в то время как Модинька еще робко показывал Милию первую свою вещь (не считая, разумеется, полудетской польки, но польки ведь «музыкальные пигмеи», как он выражался). Эта вещь «Souvenirs d’enfance» одобрения не получила, но видя его рвение и не смущаясь слабыми познаниями, Милий смело предложил ему писать аллегро к будущей симфонии в Ut majeur. Его принципом было: не бросившись в воду, не научишься плавать. Пусть побарахтается! И Модинька не тонул, плавал; к удивлению их обоих, «аллегро» оказалось не лишенным достоинств. Под влиянием удачи у Модеста зароились в голове еще более честолюбивые планы. Он прочел «Царя Эдипа» в русском переводе, и задумал написать к нему музыку, и не только «антракты», как сделал это для «Лира» Милий, а нечто в роде оратории с оркестром и хорами. Первый хор был в восточном духе, и он даже жаловался, что на него напала «ужасная лень и нега, все это козни восточной музыки». Как он сочинял, один Бог ведает! Теоретических знаний Милий дал ему немного. И все-таки и хор «вышел».

Модест познакомил Балакирева со своей матерью и братом Филаретом. Милий стал бывать у них изредка, и добрейшая Юлия Ивановна не знала куда и усадить такого замечательного друга Модиньки. Изредка бывали в театре. Юлия Ивановна брала ложу второго яруса и приглашала Милия, иногда Кюи. В тяжелой раззолоченной зале, с огромной хрустальной люстрой посередине, они казались друг другу не совсем привычными, праздничными. Модест украшал скромную ложу своим Преображенским мундиром, его мать Юлия Ивановна была в черном кружевном или по вдовьи лиловом платье, более пышная и достойная, чем дома; Милий и Филарет — в серых, узких брюках, с кантом посередине и в длинных сюртуках, тоже обшитых кантом по бордюру, а Милий еще и в красных перчатках. Он казался красавцем Мусоргскому. Окладистая борода его была хорошо расчесана, чудесные глаза блестели более обыкновенного. Филарет приносил с собой коробку шоколада; в антрактах шли в буфет пить лимонад или оржад. Милий Алексеевич шел за сцену к Петрову, которого встречал еще у покойного Глинки. А во время действия Модест иногда вдруг переставал слушать, смотрел вниз в полутемную залу. Совсем детские, честолюбивые мечты подымались в нем. Ему, безвестному офицерику хотелось покорить этот зал, как покорял его могучий бас Петрова. Чтобы все эти незнакомые люди произносили с восхищением его имя, чтобы он стал у барьера в ложе и все обернулись бы к нему и зашептали: «это — тот самый, знаменитый», и Юлия Ивановна уже не с затаенною тревогой, а задыхаясь от материнской гордости, смотрела бы на него. Но как достигнуть этого? Стать виртуозом или певцом? На фортепиано он играл неплохо, но голос у него скверный! Или трибуном, вождем народа, как он читал в «Истории Французской Революции»? Говорят, что и у нас будет революция или попросту, русский бунт. Ну, да это еще не так

скоро! Написать оперу? Так или иначе, но добиться славы, чтобы и Милий, и Цезарь, и все вообще поняли, как они ошибались, считая его просто добрым и недалеким малым. Конец арии и аплодисменты в зале возвращали его к реальности.

Приближалось лето. Музыка все больше захватывала его, и часто, в белые майские петербургские ночи, он до утра «без лампады», стараясь играть под сурдинку, чтобы не будить мать и брата, что-то подбирал на фортепиано, сочинял, перекладывал... Так по просьбе Милия сделал он клавир «Персидского Хора» из Руслана. В июне, когда еще не пыльный, не задыхающийся в жаре и духоте, но уже весь прогретый, просвеченный солнцем город был особенно очарователен, когда Острова тонули в нежной зелени и ветер приносил запахи далекого моря, он с открытыми окнами, у фортепиано (иначе, при скудости своих знаний, он еще сочинять не мог) без конца повторяя, отыскивая нужное, писал сонату и уже написал аллегро и скерцо. Соната была похожа на все сонаты в мире и наполняла его сердце отцовской гордостью. Однако он почувствовал (правильно), что Милий не будет «потирать его маслом по животику», как он выражался, за эту сонату. Успешнее шла музыка к «Эдипу»; Милий помог ему наоркестровать уже написанные номера. Увлеченный, опьяненный всеми этими новыми для него занятиями — сонатами и симфониями, занимательнейшей игрой в инструментовку; весь захваченный музыкой, которую он исполнял вместе с Милием; весь погруженный в звуки, в нотную бумагу, в дружеские беседы на высокие темы; движимый твердым внутренним знанием: так надо, это — мой путь, он подал в отставку из полка. Он не мог больше тратить время на учения и дежурства, на неинтересных товарищей, на все то, что не музыка. Мать и брат огорчились; брат знал, что материальное положение его неблестяще и что доходов с имений скоро не хватит. Против отставки высказался также и Милий: он

указывал на пример Кюи, которому служба не мешает сочинять. В душе же он просто не верил, что Модест достаточно талантлив, чтобы стоило ему ломать свою жизнь для музыки. Высказался против и Стасов, который с самого начала их знакомства относился к нему ласково и сердечно. Он ссылался на пример Лермонтова, но Модест упорно твердил: «То Лермонтов, а то — я!» Все сомнения исчезли, когда его перевели в Стрелковый батальон, стоявший в Царской Славянке. Он не мог расстаться надолго с матерью и с Милием. В июле отставка пришла и, надев штатское, он уехал на отдых в Новгородскую губернию в имение своих друзей.

V

В деревне, где уже гостил его брат Филарет, он сначала пробовал вести свой обычный образ жизни — сочинял, импровизировал, переводил. Он писал романсы, очень еще банальные и слабые, переводил книгу Лафатера «О состоянии души после смерти». Книга эта чрезвычайно увлекала его и, очевидно, отвечала его тогдашним настроениям. Но вскоре он вынужден был забросить все занятия: он был очень переутомлен, и душевное состояние его было тяжелое.

Эти месяцы он был болен странною болезнью, не то нервного, не то психического характера, которую он тщательно скрывал от близких, хотя очень страдал от ее мучительных припадков. Сам он считал основной причиной своей болезни «мистический штрих», который констатировал у него Милий. Мистицизм, действительно, овладел им, и книга Лафатера отвечала его жажде таинственного. Странным образом, жившая в нем в это время вера в Бога как-то сочеталась с циничными мыслями о Божестве и самыми грубыми словами о Боге. Это принимало навязчивый характер мании. И в то же самое время разумом он, русский интеллигент своего поколения, отрицал Бога и религию как «предрассудки». Мы мало знаем о его болезни: он скрывал ее, или объяснял ду-

ховными причинами. Вероятно, умственное напряжение ее усиливало. «Я все думаю, думаю, думаю», — писал он. Видно, его мучили «проклятые» вопросы: что такое жизнь? существует ли бессмертие? как примириться с Богом, если есть страдания и смерть? Он старался не поддаваться этим мыслям, надеялся, что «правильное развитие мозгов», чтение естественно-научных книг помогут ему, также как спокойствие, гимнастика, холодные обтирания. По счастью, вблизи от имения, в котором он гостил, были минеральные источники. Эти Тихвинские минеральные воды, действительно, если и не излечили его вполне, то все же поправили его здоровье настолько, что он смог бороться со своей болезненной «ирритацией нервов» и «утрацией ума» (как он выражался, создавая несуществующее существительное от французского глагола outrer), и даже вернуться в Петербург.

Он приехал домой в первой половине августа. Милия еще не было. Он уехал в Нижний — навестить отца и... получить неожиданное наследство. Умер его старый друг Улыбышев и недаром он часто уверял Милия, что любит его, как сына: он оставил ему свою нотную библиотеку и тысячу рублей деньгами. Но сыновья Улыбышева ноты отдавали, деньги же (а он в них нуждался!) предлагали выплачивать постепенно. Словом, надо было это уладить, и пребывание в Нижнем затягивалось. Без Милия, без «драгоценнейшего» и «прекраснейшего» Милия, Петербург ему казался пуст. Город и был еще по-летнему пуст, один Стасов никуда не уезжал, но со Стасовым они не часто виделись. Приезжал на два дня из деревни навестить свою невесту Кюи. Цезарь был мил, влюблен, пригласил его на вечер к отцу невесты. Из гостей они возвращались вдвоем, под большими осенними звездами. Только что выпал дождь и запах влаги мешался с запахом теплой пыли. С Цезарем, хотя он был образованнее, старше и талантливее его, у него были отношения более равные, чем с Милием, они хорошо и обо многом поговорили. Стасов, с которым они встретились

на следующий день, возмущался Кюи и готов был поставить на нем крест, как на художнике. Взгляды Стасова на брак были похожи на воззрения казаков в Запорожской Сечи у его любимого Гоголя. «О, любовь! О, Матильда!» — иронически пел арию из «Вильгельма Телля» Стасов, забывая, что невеста Кюи была вовсе не Матильда, а Мальвина. Женитьба в 23 года казалась ему преступлением. «Если я лягу спать в 11–12 часов — говорил он — или позже, то конечно, я отлично просплю до самого утра; но чего тут ждать, если я завалюсь в 6 часов вечера? Надобно жениться, когда уже поработал, пожил и немного устал, как и спать надо ложиться после целого дня работы. Иначе сон не в сон и женитьба не в женитьбу. Впрочем, я напрасно ораторствую, Кюи меня не послушает, а мы с Вами навряд ли женимся?».

В пустынном, уже не жарком, но еще пыльном городе Модест снова рьяно принялся за работу. Он хотел стать достойным своего чудесного друга, а для этого не нужно было терять времени, теперь, когда служба уже не отнимала его и не давала предлога и оправданья для безделья. От времени до времени он снова брался за свой перевод Лафатера. Словно легкое головокружение тянуло его в бездну загробного мира, к тайнам, которые уверенно и с немецкой основательностью раскрывал Лафатер. Мурашки пробегали у него по спине, он чувствовал холодок в затылке, когда читал, что «душа усопшего — человеку, способному к ясновиденью, сообщает свои мысли, которые будучи переданы ясновидящим оставленному им на земле другу, дают последнему понятие о его нахождении после смерти». Он даже сообщил об этом в письме к Милию. Разве Милий не такой его друг? Если он умрет, то не сможет ли дать знать Милию через ясновидящего о своем «нахождении после смерти»? А, может быть, Милий и сам такой ясновидящий? Недаром магическая сила излучается порой из его глаз, из всей его личности. И друг и ясновидящий в одном лице, это удобно и позволяет обойтись

без посредников. Милий не одобрял этого «мистического штриха» в своем младшем друге. Модест и сам не одобрял его в себе, и вперемежку с Лафатером усиленно читал популярные книги по естествознанию, как противоядие против «штриха». О них он тоже сообщал Милию: «A propos, читаю Геологию, ужасно интересно. Представьте, Берлин стоит на почве из инфузорий, некоторые массы их еще не умерли!» А Балакирев, получая эти письма, раздражался: «что за чепуха в голове у Модеста! И как только соединяет он веру в бессмертие души с инфузориями!».

Но больше всего времени Модест отдавал музыке. Брат Филарет недурно читал ноты, и они играли в четыре руки симфонии Шумана (Бетховенские он все уже переиграл зимою с Милием). Он прочел три оперы Глюка (обе Ифигении и Армиду), проштудировал «Реквием» Моцарта. Переиграл те из сонат Бетховена, которых еще не знал (особенно понравилась ему Quasi una Fantasia). Заканчивал свою сонату Es-dur, начатую еще до отъезда в деревню, на продолжение которой вдохновил его народный праздник, на котором он присутствовал в деревне. Он привез с собой новые темы для нее и тотчас же по своему обыкновению, сообщил их далекому другу. Одновременно он писал и другую сонату, как он выражался, «простенькую». Главное же, он собирался продолжать «Эдипа». «Все в голове «Эдип» — писал он Милию — и так как я хочу его посвятить Вам, милейший, то серьезно о нем подумываю, а то Вы скажете «охлаботина», да при том скверностей писать не следует».

Осенью состоялась свадьба Цезаря. Мусоргский написал романс на сочиненные им самим немецкие слова под заглавием Meines Herzens Sehnsucht и посвятил его невесте. Перед свадьбой отпраздновали «мальчишник» у жениха, на котором было немало выпито. По пути домой Стасов навеселе все приставал к Модесту с советами «заглянуть невесте под корсет». Он пустился в подробные рассуждения о таинственных

частях женского тела и все спрашивал: «а заглянете невесте под корсет?» На свадьбе Модест был шафером. Женившись, Кюи как бы отходил немного от замкнутого дружеского кружка, изменял их холостому артистическому «лыцарству». Вернулся Милий из Нижнего без наследственной тысячи, но посвежевший и отдохнувший. Начиналась новая петербургская зима.

Во многом она была похожа на прошлую, с той разницей, что не было службы. Встречи с Милием, полууроки-полубеседы с ним, еженедельные собрания у него были яркими пятнами в ровной ткани его жизни, впитывавшими в себя весь ее свет. Изредка Милий приходил к ним в дом, пил чай с бутербродами с его любимой паюсной икрой, играл в «мельники» с братом Филаретом и Юлией Ивановной. Уютный, домашний со своей окладистой бородой, он становился похож не на композитора, а на нижегородского мещанина. Изредка, как в прошлом году, брали они ложу в театр. В ложе бельэтажа № 13 — он на всю жизнь запомнил ее — прослушал он впервые не в отрывках и не в переложении гениального «Руслана». Ему и самому пришлось выступить на сцене: у Кюи для развлечения молодой жены ставились любительские спектакли. Давали пьесы молодого автора Виктора Крылова, гоголевскую «Тяжбу». Поставили даже комическую оперу Кюи «Сын Мандарина», отрывки из которой Модест уже пел у Даргомыжского. Цезарь и Балакирев в четыре руки играли Увертюру, сам автор аккомпанировал певцам. Модест во всех пьесах играл с успехом, а когда он появлялся на сцене в роли мандарина Кау-Цинга, то смеялась не только публика, но и аккомпаниатор и даже другие актеры на сцене.

Модест и сам мечтал об опере. Еще в юнкерской школе его прельстил своим диким романтизмом «Han d'Islande» Виктора Гюго и он собирался писать оперу на этот сюжет.

Теперь он примеривался к своему любимцу Гоголю. В первый день Рождества 1858 года, придя вместе с братом поздравить Милия с праздником и застав у него целую компанию визитеров, он, после обильных возлияний, сообщил присутствующим, что хочет написать оперу «Ночь под Иванов день» на сюжет из Гоголя. Все его, как это бывает в таких случаях, бурно приветствовали. Один из гостей, нижегородский приятель Милия, по имени Пьер Боборыкин, молодой литератор, одетый с иголочки и совсем бы смахивавший на парижанина, если бы не скуластое монголо-русское лицо, подхватил эту мысль. Решено было закрепить ее в протоколе, который заканчивался так: «Писал П. Боборыкин. При сем присутствовали и имели словесное о деле прение Модест Мусоргский, Евгений Мусоргский (это было второе имя Филарета), Василий (фамилия неразборчива). Скрепил Милий Балакирев». Но скреплять было нечего: опера развеялась, как винные пары.

Кроме «наших» были знакомства с «ненашими» или не вполне «нашими». Когда наезжали из Москвы или из своей подмосковной Шиловские, он много времени проводил у них и это было веселое и немного угарное время. Степан Степанович Шиловский не отличался ничем особенным, кроме своего большого состояния. «Богат — канальство — Шиловсский!», говорил о нем Модест, парафразируя Гоголя и дал ему прозвище «Стефан де Шильон». Мария же Васильевна, или как звали ее даже малознакомые с ней люди — «Маша» Шиловская была вполне очаровательна! Она была красива, весела и кокетлива, у нее был недурной голосок, и она пела у себя на приемах и в дружеских гостиных с неизменным «фурором». Хотя она брала уроки у Даргомыжского, но нередко сбивалась на цыганщину и в своем репертуаре и, особенно, в исполнении. Пробовала она и сама сочинять романсы, но и романсы, и пение были, кажется, только

средством ее неиссякаемого кокетства! Ей было под тридцать, на десять лет больше, чем Модесту. Он сильно увлекался Машей Шиловской, но едва ли представлял большой интерес для такой записной кокетки, разве что для счета! Его поощряли, но умеренно.

Пожалуй, серьезнее могла стать его дружба с другой женщиной Надеждой Петровной Опочининой. У того же Даргомыжского, встретился он с адмиралом в отставке Владимиром Петровичем Опочининым, певцом-любителем и другом композитора. Через него он познакомился со всеми братьями Опочиниными, на редкость культурными и милыми людьми, успешно служившими в разных департаментах. Их единственная сестра, Надежда Петровна, была тоже много старше его, ей было уже под сорок. Высокая, крупная, с темными глубокими глазами, она говорила низким, грудным голосом и была еще красива. Никто не знал, почему она не вышла замуж, но ореол какой-то случившейся с ней в молодости трагической истории окружал ее. С ней познакомилась и очень полюбила ее мать Модеста, Юлия Ивановна, а сам он скоро начал называть ее «моя совесть» и был с ней так прост и откровенен, как ни с кем другим. Они много беседовали, но о любви не было речи в их беседах, она подчеркивала, что она — «старуха» и интересуется только им, его работой, его планами. Иногда она, правда, говорила ему намеками о своей «тайне» и тайна эта словно незримо витала над ними во время их долгих полночных бесед. Когда он прочел «Кто виноват?» Герцена, роман произвел на него сильное впечатление. Такова была уже судьба этих тенденциозных и вопросительных русских романов: «Что Делать?» вдохновило Балакирева на планы оперы; «Кто Виноват?» вызвало к жизни фортепианную пьесу под названием impromptu passionné, с подзаголовком «Воспоминание о Бельтове и Любе», о сцене поцелуя между ними. Вещь была искренняя, взволнованная, но музыкально слабая. Он посвятил ее Надежде Петровне.

Среди всех этих людей, как в уже очерченной рамке, протекала первая пора его молодости. Внешних событий, которые стоило бы в ней отметить, было не много. Весною 1859 года Шиловские пригласили его погостить у них в Глебове. Имение было расположено близ старинного монастыря «Новый Иерусалим», который начал строить еще Патриарх Никон. В имении на горе стоял большой красивый дом, был разбит английский парк, устроена образцовая ферма — все причуды и прихоти старинного энглизированного барства. Шиловские не жалели денег, они держали собственный хор, которым управлял некий Дюпюи из хора Шереметева. Хор недурно исполнял вещи Бортнянского и разучивал отрывки из «Жизни за Царя». Модест приехал одним из первых, его притягивал магнит — Маша Шиловская. Но вскоре весь большой дом наполнился приглашенными. Приехали Дарго с Любонькой, приехал Лядов, капельмейстер русской оперы, который должен был руководить оперной постановкой. Мария Васильевна была превосходной «шателенкой» и незаметно устраивала так, чтобы все чувствовали себя хорошо и свободно. Ея муж, «Стефан де Шильон» от нее не отставал. Модест не выходил из легкого опьянения от постоянного присутствия своего «предмета», от смены увеселений, катаний на лодке и в коляске, пикников, театральных постановок. Он занимался немного хором, что было и для него самого не бесполезно, но большую часть времени жил праздной и беспечной жизнью гостя в старинном английском замке.

Возвращаясь от Шиловских, Модест осмотрел, наконец, Москву. Древняя столица произвела на него такое же сильное впечатление, как на Милия, пожалуй, даже еще сильней, и в нем впервые проснулось то особое «чувство истории», которое достигло впоследствии такой силы. «Москва заставила меня переселиться в другой мир — мир древности» — писал он Милию. — «Чудный Кремль, я подъезжал к нему с невольным благоговением. Красная Площадь, на которой

происходило так много замечательных катавасий, немного теряет с левой стороны — от Гостиного Двора — но Василий Блаженный и Кремлевская Стена... это святая старина. Василий Блаженный так приятно и вместе с тем так странно на меня подействовал, что мне так и казалось, что сейчас пройдет боярин в длинном зипуне и высокой шапке... Знаете, что я был космополит, теперь какое-то перерождение; мне становится близким все русское, и мне было бы досадно, если бы с Россией не поцеремонились, в настоящее время я как будто начинаю любить ее».

Так, чуть заметно, словно прокрались в его голову первые признаки «народности» на смену его непрочного космополитизма. Но в его музыке (что важнее) он был еще вполне космополитом, несмотря на Милия и на Стасова. Словно их речи, так же как чеканные слова Даргомыжского «хочу правды в искусстве», должны были еще полежать в его душе, как озимые семена под снегом. Он не был еще ни националистом, ни реалистом. Даже названия для своих вещей он предпочитал брать из реквизита классических терминов, порою прибавляя для полной ясности «in modo classico». Однако, последняя и в тот момент лучшая его вещь была «по секрету» русская. По секрету он рассказал Стасову, что это «Интермеццо» для фортепиано было внушено виденной им зимой в деревне картиной: в солнечный день, в праздник, толпа мужиков шла по полям, по сугробам. Они шли медленно и тяжело, поминутно проваливаясь в снег и с трудом из него выкарабкиваясь. «Это было красиво и живописно, серьезно и забавно — и вдруг вдали показалась толпа молодых баб, шедших с песнями, с хохотом по ровной тропинке. У меня мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме и, сама собой, неожиданно сложилась первая «шагающая вверх и вниз» мелодия à la Бах. Веселые, смеющиеся бабенки представились мне в виде мелодии, из которой я потом сделал среднюю часть или трио. Но все это трио было in modo

classico, сообразно моим тогдашним музыкальным занятиям». Интермеццо вышло сильное: плавная, по-баховски тяжелая, тема и вплетающиеся в нее звонкие, высокие голоса.

В начале 1860 года, 11 января произошло событие, важное в жизни каждого музыканта: его вещь, скерцо Б-дур, впервые исполнили публично в концерте Русского Императорского Музыкального Общества под управлением Рубинштейна.

Он старался не подать виду, но в душе волновался и никак не мог примириться с естественным контрастом между его собственной нервной приподнятостью и будничной прозой того, как это все произошло. Народа на концерт собралось не много, любителей симфонической музыки надо было еще воспитывать. В зале было холодно, свечи оплывали в люстрах, освещая зал туманным, колеблющимся светом. Исполнение его не удовлетворило: он не совсем так слышал свою вещь, темпы были взяты не те. По окончании публика поаплодировала не слишком уверенно; автора не вызвали. С удивлением он отметил, что прислушивается к аплодисментам, как бы взвешивая в душе их тяжесть. Отметил он и свое невольное разочарование: и это все? В антракте кто-то его поздравил. Милий утверждал, что вещь прошла отлично. Ему же казалось странным, что все заняты не им, а своими делами. Он подошел к Рубинштейну и неумеренно горячо стал благодарить его. Рубинштейн, окруженный дамами, в ответ только тряхнул своей красивой головой с львиной гривой. Из-за холода не пошли в трактир, как обыкновенно делали, когда исполнялась вещь одного из друзей. Буднично он вернулся домой с Юлией Ивановной, как будто это был самый обыкновенный, такой же, как все, вечер.

Но этот дебют все же хорошо повлиял на него. Он почувствовал более уверенно, что он на своем пути и стал спокойнее работать. Может быть, это было случайным совпадением, но даже припадки его нервной болезни долго не повторялись

со времени этого концерта. Только летом, когда он гостил у Шиловских, и Маша Шиловская еще меньше обращала на него внимания, чем прежде, болезнь его вспыхнула ненадолго, как лампа перед тем, как погаснуть. К осени он почувствовал себя вполне и окончательно здоровым. «Я выздоровел, Милий, я выздоровел совсем — писал он другу — от мая до августа мозг мой был слаб и сильно раздражен» (он всегда был слаб! — иронический подумал Милий). Выздоровление принесло с собой прилив творческой энергии, и Модест сообщал о кипучей работе: «Эдип, соната двинулись. Соната почти готова, кое-что надо почистить в средней части, хвост удался (среди них считалось хорошим тоном писать о музыке, как о деле прозаическом и обыденном). К Эдипу прибавилось два хора... Милий, Вас должна порадовать перемена, происшедшая во мне и сильно, без сомнения, отразившаяся в музыке... Мозг мой окреп, повернулся к реальному, юношеский жар охладился, все уравнялось и в настоящее время о мистицизме ни полслова... Я выздоровел, Милий, слава Богу, совсем!».

Милий был рад письму, но что-то не до конца доверял ему. Уже не в первый раз Модинька сообщал о выздоровлении, а потом снова начинал отчаиваться. Такова уже была натура Модеста, склонная переходить от крайности к крайности. Чуть-чуть раздражал его самый тон, в котором Модест писал о своей работе... «Написал аллегро и думает, что уж очень много им сделано для искусства вообще и русского в особенности. И может ли он быть здоров с этой своей неумеренной чувствительностью?» Он приложил письмо Модеста ко всей, уже довольно плотной пачке его писем. Письма были написаны ровным, четким и мелким почерком, назло всем графологам, нисколько не отражавшим характера Модиньки. Изредка и осторожно Модест касался в них болезненной для него темы их отношений, отношений трудных и неровных.

Милий перечел несколько отрывков из писем друга. Да, нельзя было отрицать, что этот странный, неуравновешенный юноша любит его, как никто другой, может быть, не любит. Но что за радость в его любви, полной самолюбия, претензий, нелепостей.

«Произведение мое без сомнения встретит предубеждение с Вашей стороны, это естественно потому что Вас мутит образ действий моей личности» — писал Модинька и был прав. «Касательно взгляда на Вас, я должен пояснить, каким образом я вел себя с Вами с самого начала нашего знакомства. Прежде я сознавал преимущество Ваше; в спорах со мною видел большую ясность взгляда и стойкость с Вашей стороны. Как ни бесился я иногда и на себя, и на Вас, но с истиной должен был согласиться. Из этого ясно, что чувство самолюбия подстрекало меня держаться упорно и в спорах, и в отношениях с Вами. Далее: Вам известна излишняя мягкость моего характера, вредившая мне в отношениях с людьми, которые не стоили этого. Раз закравшееся чувство уколотого самолюбия подняло всю гордость во мне... Но все время я не пропускал в себе ни малейшего промаха в отношении к добру и истине. В отношении людей, я Вам многим обязан, Милий, Вы меня славно умели толкать во время дремоты... Позже я понял Вас совсем и душой привязался к Вам, находя в Вас, между прочим, отголосок собственных мыслей или, иногда, начало и зародыш их. — Последние же наши отношения так сильно сроднили Вашу личность с моей, что я совершенно уверился в Вас: слишком мелка и ничтожна роль паши à la Даргомыжский, чтобы ее приписать Вам, да она ни в каком случае не сродна Вам».

Весь Модест был виден тут: да, правда, он, Балакирев не паша à la Дарго. Но в отношениях к младшему другу, не бывал ли он часто слишком требователен и деспотичен? Понятно для его же пользы, чтобы держать его в руках, сдерживать

его болезненные порывы. Если правда все, что бедный Модинька пишет о себе, то он кончит сумасшествием. Если же это преувеличено, то откуда эта больная склонность к преувеличениям, к ненужному откровенничанью, к выворачиванью своей души наизнанку? «Я, слава Богу, начинаю, поправляться после сильных, через чур сильных нравственных и физических страданий — писал ему Модест весною. — Помните, милый, как мы с Вами два года тому назад шли по Садовой улице? Вы возвращались домой (это было летом). Перед этой прогулкой мы читали «Манфреда», я так наэлектризовался страданиями этой высокой человеческой натуры, что тогда же сказал Вам: «как бы я хотел быть Манфредом» (я был тогда совершенный ребенок). Судьбе, кажется, угодно было выполнить мое желание — я буквально оманфредился, дух мой убил тело... Дорогой Милий, я знаю, что Вы любите меня: ради Бога в разговорах старайтесь держать меня под уздцы и не давайте мне зарываться; мне на время необходимо оставить и музыкальные занятия и всякого рода сильную умственную работу для того, чтобы поправиться. Рецепт мне — все в пользу материи и по возможности в ущерб нравственной стороны. — Теперь мне ясны причины ирритации нервов, не одни последствия... (это почти причина второстепенная), но главное вот: молодость, излишняя восторженность, страшное, непреодолимое желание всезнания, утрированная внутренняя критика и идеализм, дошедший до олицетворения мечты в образах и действиях. Вот главнейшие причины. В настоящую минуту я вижу, что так как мне только 20 лет, физическая сторона не доформировалась до той степени, чтобы идти наравне с сильным нравственным движением (тут причина недоформированья — ...); — вследствие этого нравственная сила задушила силу материального развития...».

Какой странный, какой нелепый человек! Все письмо было полно непрошенных признаний, туманных фраз, мании

величия: кажется, он и впрямь вообразил себя Манфредом или Фаустом. Не удивительно, что он, Милий, не выдерживал и, писал ему в ответ порой ненужные резкости и их отношения портились. Так было зимою, когда Модест вдруг, не предупредив никого, укатил в Москву и поселился в доме Шиловских. Что с ним случилось тогда — точно никто не знал, и он не говорил никому, только признавался, что «завяз, не музыкально, а нравственно» и что дело было «по бабьей части». Милий писал ему строгие письма, говорил, что его надо спасти, вытащить, писал даже Филарету об опасности, грозящей его брату. Модест обижался и возмущался, что его собираются опекать как ребенка и вытаскивать «как щепку из грязи». В Москве стояли в ту зиму лютые морозы, доходившие чуть ли не до сорока градусов. Он почти не выходил из дому и говорил, что не возвращается потому, что боится замерзнуть в пути в плохо отапливаемых вагонах. Но, кажется, что его бросало то в жар, то в холод не от мороза. В это время он познакомился с компанией радикальной молодежи и когда не мог быть с Машей Шиловской, ходил с ними в трактиры есть раков, пить пиво и ставить, как он выражался, «на ногу историю и администрацию, химию и искусства», словом, все! По поводу этой-то компании Милий и написал язвительно о любви своего друга к ограниченным личностям. Этот упрек Модест тотчас же поднял и отметил, не скрывая обиды: «Скажи мне, кого ты любишь, и я скажу тебе, кто ты таков, и так, логично, я должен быть ограничен». «Вовсе не ограничен, а просто идиот!» с досадой подумал Милий. И не потому, чтобы он верил в будущее бессмертие своего друга и вовсе не в интересах истории русской музыки, а просто по давней, укоренившейся привычке, Балакирев аккуратно сложил по датам пачку писем Модеста и перевязал ее золотой тесемочкой из-под коробки конфет.

Глава шестая. Прелестное дитя (Римский-Корсаков)

«On ne peut ici bas contenter qu'un seul Maître».

Ch. Beaudelaire.

I

Когда гений Мусоргского был еще скрыт непроницаемыми покровами, прорываясь только в неумеренной эмоциональности, в страстном чувстве к Милию, эта его любовь без взаимности еще больше оттенилась, когда в их круг вступил совсем еще желторотый птенец, ученик Морского Корпуса Коля Римский-Корсаков. Вениамин среди них, он сразу приобрел себе общую симпатию и любовь Балакирева. В этом семнадцатилетнем юноше болезненной чувствительности совсем не было. Немного наивный, неуклюже очаровательный, он был, казалось, овеян дыханием моря, ароматом чистоты и непосредственности.

К Балакиреву его привел его учитель музыки Канилле, приятель Милия Алексеевича. Уже за несколько дней до этого события он предупредил своего ученика: «ведите себя хорошо, Николя, смотрите, чтобы вас не посадили в карцер и не оставили без выхода. В воскресенье я беру Вас в гости к Балакиреву». В воскресенье на медленном извозчике поехали они в храм искусства — маленькую квартиру на Офицерской. Тут он неуклюже, всем корпусом, кланялся, жал руки, смущался от пристального из-под очков взора Кюи; пил чай, жадно слушал не совсем понятные разговоры, смеялся в кредит, когда шутили, и с восхищеньем смотрел близорукими глазами на чудное лицо Балакирева и слушал его убежденную речь. Потом Балакирев изумительно импровизировал. Все было чудно, замечательно Он не знал, как и благодарить Канилле за такое великолепное знакомство.

В этом простом и милом юноше было только одно ненормальное: его музыкальный дар. Все остальное было просто, типично, обыкновенно. Таких юношей из культурных, среднедворянских семей были тысячи. В сущности, все эти молодые музыканты были дети одного класса, небольшого слоя людей, который, помимо офицеров и чиновников, дал России несколько десятков талантов во всех областях искусства. Такого обилия дарований в такой короткий срок не было, кажется, нигде, кроме древних Афин. В одно полстолетие литература, музыка и живопись взошли как на дрожжах, вспыхнули фейерверком на сереньком небе России.

Детство Коли Корсакова было типичным детством мальчика из этой среды. Оно было еще совсем недалеко позади, это детство. Он провел его, правда, не в деревне, а в уездном городке Тихвине. Но деревянный домик с мезонином, колоннами и кувшинообразными перилами, стоявший у окраины на самом берегу реки, мало чем отличался от домов в помещичьих усадьбах. Коля был дитя старости: его отцу уже исполнился 61 год, когда он родился (6 марта 1844 года), а матери — 43. Брат его Воин была на 20 лет старше его, и Коля рос среди взрослых. В доме царила атмосфера любви и доброты. Отец, дослужившийся до поста губернатора при Александре I, оказался слишком мягок для николаевского времени. Он проявил необыкновенную гуманность по отношению к ссыльным полякам после восстания 1830 года. Его уволили в отставку и очень немилостиво, но он был масоном и пиетистом, и принял этот удар, как подобает христианину. «Нехорошо для честолюбия, хорошо для нравственности» записал он в своем дневнике в день отставки. С этих пор чтенье, воспитание детей наполняли его жизнь. Материальное его положение все ухудшалось. Крайняя доброта и доверчивость к людям постепенно разорили его довольно большое состояние. Мать Коли, незаконная дочь богатого помещика

Скарятина от его крепостной, была воспитана как барышня, наравне с другими детьми Скарятина. Она слегка стыдилась своего происхождения и неохотно говорила о своем детстве. В молодости она была очень красива, и у нее был прекрасный, природный слух.

У Коли была хорошая память, и он легко учился. Любил он «и музыку так, как любят ее способные к ней дети. Он любил слушать колокола в соседнем монастыре, и на всю жизнь запомнил слышанный им похоронный звон по усопшем монахе. Тихвинские монастыри были тогда местом паломничества, и картины паломничества, множество колоритных странников и странниц, слепых и убогих, нищих и юродивых, певших свои древние «стихиры», брячавших деньгами в деревянных чашках, «града пребывающего не имеющих» и ютившихся в «домах божиих»; впечатления от старинных церквей со множеством остатков древности, с темными ликами икон, с блеском и богатством риз и утвари, с крестными ходами, с истовыми долгими службами, очевидно, отложились в душе мальчика, чтобы после войти в его творчество. Очень рано, в шесть лет, начал он учиться на рояли, не проявляя особых способностей. Рано начал он и сочинять, хотя это было, по его мнению, простой игрой, вроде складывания кубиков. Но больше, чем музыка, нравились ему путешествия, море и корабли. Его старший брат Воин был страстным моряком. Он совершил кругосветное путешествие на корабле, сопутствовавшем тому «Фрегату Палладе», который прославил Гончаров, и из этого, как говорил его отец, «долгого вояжа» писал домой длинные письма, читавшиеся вслух в кругу семьи. Коля слушал их, и морские термины имели для него, как для каждого мальчика, магическое обаяние. Он охотно согласился поступить в Морской Кадетский Корпус, когда для этого пришло время. В их семье по традиции было много моряков, а брат Воин делал блестящую морскую карь-

еру. В Корпусе он в первое время как полагается, тосковал по дому, жил душой с родителями и писал им очаровательные своей мальчишечьей непосредственностью письма. «Скоро ли ты, мама, будешь закрывать сад свой ельником и яблони соломой? Напиши, сколько у тебя теперь всех канареек, жива ли Спика или Вега?» — лирически спрашивал он. «Я думаю, что у вас в Тихвине показываются почки на смородине и расцвели фиалки... Воображаю землянику или любимую дядей малину, грибы, тебя, мама, варящую в саду варенье... Купальню и купанье в ней... Наконец, Буку, Шарика, Серко, Матроску, корову, куриц, твою, мама, кладовую, большой сад, елку, бузину (тут идет совсем по-детски подробнейшее перечисление всего тихвинского растительного царства)... Почаще наблюдай звезды, мама, и этим вспоминай меня...» ...«Поздравляю Вас с именинником, дядею Пипосом. Верно, у Вас будет имениницкий пирог, для которого заколота одна из куриц (наверно Эри)». В том же духе он пишет и позже, через три года: «Мне наступил пятнадцатый год, а давно ли я бегал в саду у Вас маленький, играл в лошадки с Вами?» и т. д. Тут идут длинные «детские» воспоминания, каким любят предаваться такие мальчики. Из этих писем глядит на нас средний, обыкновенный, чудесный мальчик.

И такой же мальчик глядит и с его портрета. Скуластый, курносый, грубоватый, упоительный мальчик, неловко положивший одну руку на полу расшитого мундира, а другой рукой держащий большой кадетский кивер с плюмажем, гордый и мундиром и кивером. Таких мальчиков тысячи на святой Руси. Кто их видел? Из них вырастают обыкновенные, ничем не замечательные люди. Из этого вырос великий композитор.

Корпусная дисциплина была тогда строга. Она не ослабла для него и тогда, когда брат Воин Андреевич был назначен директором Корпуса. Напротив, брат старался быть с ним

строже, чем с другими. С первого же года корпусной жизни Коля стал учиться играть на фортепиано, и брат поощрял эти занятия. Летом во время учебного плаванья, когда из-за пушечной пальбы нельзя было взять фортепиано на борт корабля, он даже специально снял комнату в Кронштадте и взял внаймы фортепиано для Коли. На упрек отца, что это мотовство, он отвечал: «он в лучшей поре своей жизни для приобретенья искусства, которое со временем послужит ему развлеченьем, не только приятным, но нравственно полезным... Не могу сказать, в какой степени велика в нем наклонность к музыке, но полагаю, что степень его дарования такова, что пренебречь его развитием значило бы погрешить перед Богом, зарыть в землю талант, Им посланный».

Мало по малу музыка начала играть все большую роль в жизни мальчика. Когда ему было 13 лет, его впервые взяли в оперу, на «Индру» Флотова. Он был в восторге, — не столько от музыки, как от всего представления, даже от того, как дирижер махал палочкой. Постепенно он научился не только смотреть, но и слушать, стал даже подсчитывать, сколько инструментов в оркестре, и прислушивался к их звучанию. Дома он подбирал по памяти любимые арии, старался достать оперные партитуры и аранжировки или сам кое-как подбирал их на рояли. Он даже научился читать партитуры глазами без инструмента. Однажды, сидя за какой-то проступок в карцере, он отдал служителю весь свой с трудом накопленный капитал, целых десять рублей, чтобы тот купил ему фортепианное переложение «Жизни за Царя», и таким образом карцер превратился в праздник. Родителям он посылал подробнейшие описания всех слышанных им опер и даже покупал в соседней лавочке нотную бумагу, копеек на десять, чтобы сделать для них собственные аранжировки любимых арий. «Учу теперь на память секстет и арию сумасшедшей из «Лучии» — я желаю, чтобы и папа выучился играть их. Все

легко; только в секстете левая рука должна быть поворотливее той, которую имеет папа, и не должна слушаться правой. Ты не поверишь, как я люблю разбирать оперы, а напротив того, фортепианные пьесы не люблю играть. Мне кажется, они такие скучные, сухие, а оперу играя, воображаешь, что сидишь в театре, слушаешь или даже сам играешь или поешь, воображаешь декорации, одним словом, — это ужасно весело». Постепенно, хотя все еще по-детски, начал он одни оперы предпочитать другим. «Итальянская музыка изящнее, а русская приятнее и напоминает немного наших русских мужичков, да и древние времена славян». О «Руслане» он писал: «говорят, это чудесная вещь, которую можно поставить рядом с «Робертом» Мейербера и другими классическими операми».

В пятнадцать лет он впервые услышал симфонический концерт и на всю жизнь запомнил свое впечатление и даже программу его. Играли «Пасторальную» Бетховена, «Сон **в** Летнюю Ночь» Мендельсона, глинкинскую «Аррагонскую Хоту», «Антракт» из Лоэнгрина и «Прометея» Листа. Вагнера и Листа он не понял, но был в восторге от «Пасторальной». Но о карьере музыканта он не думал: «Надо съездить на дачу и поиграть — писал он домой — думаю, пальцы мои порядком одеревенели. Что же делать! Будучи офицером, может быть, придется и несколько лет просидеть не игравши, служба ведь нужнее, хотя и неприятнее».

Учился он неровно, зато смело лазил по вантам и мачтам во время учебных плаваний, так что раз даже сорвался с высоты седьмого этажа, и чуть было не потонул. В музыке особых успехов он не делал. «Вникая в его игру — писал родителям его старший брат — я нахожу, что механизм выполнения его не затрудняет, но нет у него надлежащего вкуса и сочувствия к исполняемым пьесам, даже тем, которые ему наиболее нравятся. Может статься, в его возрасте и рано еще

этого требовать, но, тем не менее, я считаю обязанностью пилить его повторением играемых пьес, причем сам стою сзади и исполняю обязанности капельмейстера, отбиваю такт и голосом и руками и ногами». Как мы далеки тут от вундеркинда!

Талант его все же развивался. Но ему не хватало руководства, которого не могло заменить превращение брата в живой метроном. Воин сам понимал это, и с осени 1859 года Коля стал брать уроки у Канилле. Впервые он имел дело с настоящим музыкантом. Учитель заставлял его играть Шопена, Баха, Бетховена. Вместе они восторгались операми Глинки, «самыми лучшими на свете!». Канилле стал задавать ему, то гармонизировать хорал (без фортепиано), то аранжировать церковное песнопение, то писать вариации на мотивы русских песен. Однажды он даже велел ему написать «сонату», которая тоже получила одобрение. Можно себе представить, как доволен был юный автор, когда выслушав вариации на «Среди долины ровныя» (Канилле «забил ему браво». Увлеченный музыкой, он стал забрасывать копусное ученье и брат забеспокоился и даже попробовал действовать круто: он объявил Коле, что не будет больше давать ему денег на уроки музыки. Коля надулся и подчинился. Правда, Канилле готов был преподавать ему бесплатно, но как ослушаться брата? В конце концов, сам Воин смягчился, и уроки продолжались, хотя реже прежнего. Так прошел еще год. Осенью 1861 года Канилле рассказал о своем ученике Балакиреву и тот попросил привести к нему юного композитора.

II

Балакирев пригласил его бывать у него в свободные «выходные» дни. Эти дни стали для него настоящими праздниками. Вырваться из корпуса, из под строгой ферулы брата, из общества мальчишек, как по волшебству переноситься в мир, где царило искусство, где встречались умнейшие люди Рос-

сии, которые обращались с ним как с равным — это было похоже на сказку. Все было для него интересно: Стасов читал «Одиссею» или «Нос» Гоголя, художник Мясоедов декламировал стихи, Стасов, подражая атлетам в цирке, подымал всех по очереди на воздух. Иногда бывали у Кюи и там играли на двух роялях в 8 рук. Играли берлиозовское скерцо «Королеву Маб» или Шествие из балакиревского «Лира» в переложении Мусоргского, отрывки из оперы Кюи или романсы Глинки и Балакирева, у которого он особенно любил «Жалобу Селима» и «Песню золотой рыбки». Ему нравились все они: и такой остроумный Цезарь Антонович (не дай Бог попасться ему на зубок!), и добрый Стасов, и чудаковатый Мусоргский, который относился к нему совсем по-товарищески, хотя и любил дразнить его и приставать с чем-нибудь, например, с его выпяченной нижней губой (он показывал, целуясь с ним при встрече, на свою собственную нижнюю губу и давился от смеха). Но среди всех них самый замечательный был Милий Алексеевич. Талант его представлялся ему «превосходящим границу возможного», знанья неисчерпаемыми: в доказательство своей мысли он с легкостью приводил десятки примеров из музыки всех веков и народов. Спорить с ним было немыслимо. От одного присутствия его Коле становилось жутко. Он принимал слепо, на веру, каждое его слово; вслед за ним он говорил, что из бетховенских симфоний хороша только девятая, а из других его вещей только Missa Solemnis да последние квартеты; что во всем «Менделе» (Мендельсоне) есть всего два-три порядочных такта; что Шопен, несмотря на весь талант, порою похож на нервную светскую даму, склонную к обморокам. Очень скоро он научился твердо, не путая, употреблять музыкальные термины, не всегда понятные, но полные обаяния, как в детстве термины морского дела.

С обычным своим безошибочным чутьем Балакирев сразу увидел, что в этом скромном юноше таится огромный талант.

Как все его друзья, Коля начал проходить обычный «курс» его полубесед-полууроков; также Милий задавал ему на первый взгляд непосильные для него задачи, а скоро, по своему обыкновению, посоветовал приняться и за симфонию. Ничего, что автор не знал ни контрапункта, ни гармонии и разве что смутно слышал о пресловутом запрещении употреблять параллельные квинты и октавы. Балакирев считал, что все эти вещи приобретаются сами собой из изучения великих произведений и опыта сочинения. Милий Алексеевич сказал ему, в какой тональности должна была быть симфония, предложил ему несколько тем, тоже с тональностями, указал, как на подсобные материалы, на «Манфреда» и Третью симфонию Шумана, «Хоту» и «Холмского» Глинки, наконец, на своего собственного «Лира». Николай был способен и наблюдателен, и с помощью всего этого кое-как стал «стряпать» симфонию. Каждый новый отрывок проигрывался вместе с Милием Алексеевичем, который кое-что одобрял, но многое отбрасывал и заменял своим. Потом точно так же совместно они наоркестровали готовые отрывки. В инструментовке Корсинька смыслил чуть-чуть больше, чем в остальном, т. к. Милий Алексеевич давал ему штудировать отрывки из берлиозовского «Трактата». И все же он не знал самых простых вещей, не имел понятия о струнных, и писал такие бесконечные легато, которые не было возможности исполнить. Но худо ли, хорошо ли, в мае 1862 года первая часть, скерцо и финал симфонии были готовы. Симфония и, особенно, финал ее имели в кружке большой успех. Стасов шумел и гудел и обнимал юного автора. Мусоргский говорил: «молодчина Кореец!» и целовал его, не забывая показать на губу. Милий весь сиял от удовольствия. Только попытки адажио никак не удавались молодому автору. В кружке царило предубеждение против, слишком закругленных форм, против всего, слишком мелодического.

Никогда еще Балакирев не вкладывал такой страстности в свои занятия. Корсинька явно был его любимым учеником, и он возлагал на него особенные надежды. Балакирев редко ошибался в других, и не ошибался в самом себе. Пусть Стасов провозглашает его гением, пусть восторженно слушают его все эти юноши! Он-то знал положенные ему пределы. Он был не способен на длительное вдохновение, у него, как у не сильного пловца, было короткое дыхание. Он чувствовал, что если суждено ему жить в памяти людской, то не в своих сочинениях, а в музыке тех людей, которых он растил и пестовал. В нем жила жажда какого-то духовного отцовства. До сих пор его ученики не давали ему удовлетворения: Гусаковский определенно «портился» и порой Милий жестоко говорил о нем, что лучше всего было бы для него умереть; Модест был едва ли не полуидиотом; Кюи талант, за которым не чувствуется человека. В Корсиньке же было громадное дарование и при том особенного, женственного характера. Он был мягок и податлив как воск, и только он, Милий, сможет оформить этот воск, оплодотворить своей мужской силой это дарование. Но возможно, что это была просто жажда любви и нежности, которую не удовлетворяли другие. Он расцветал душой от общения с этим юношей. И все же — хотя Нико и смотрел на него обожающими глазами — он предвидел, с яркою силою внутреннего зрения, что это — мираж, что и тут жизнь его обманет! Ведь Римский-Корсаков «только прелестное дитя, обещающее многое, но, когда он распустится в полном цвете он, Балакирев, будет уже стар и не будет ему годиться». Тем более, не веря в будущее, ценил он настоящее, эти часы их общения. И тем тяжелее был для него удар, которого нужно было ждать и который все же, как это всегда бывает, показался ему неожиданным.

Николай кончил корпус и должен был отправиться в многолетнее учебное плаванье. Это было нормальное начало

морской карьеры. Кто мог бы предположить, что этот дисциплинированный и скорее бесхарактерный юноша станет вдруг упираться против неизбежности. Но расстаться с Балакиревым и его кругом, прекратить на годы занятия музыкой — казалось ему ужасным, ведь он знал теперь, что его путь — это путь композитора. Как много препятствий было на этом пути. Незадолго до окончания Николай потерял отца, и хотя формально переходил в ведение матери, но по существу не она, а властный брат должен был заменять ему слабого старика отца. Впрочем, и загробный голос отца разве не твердил ему то же самое: служи! служба это дело жизни. Музыка же только развлечение». «Ведь не в артисты же ему идти!» сказал как-то о нем отец матери незадолго до смерти. Коля же думал про себя: «да, именно в артисты!» Он знал, что симфония его хороша, что он идет вперед. «Оставшись в России, может быть, я не был бы счастлив, но был бы на той дороге, которая нужна была бы мне по моим врожденным способностям», говорил он. Балакирев не только горевал о предстоящей разлуке с любимым учеником, но боялся, что многолетнее отсутствие музыкальной среды и регулярных занятий таят в себе опасности для слабой и женственной его натуры, что Николай может «размагнититься», погибнуть для искусства. В горячих спорах о том, должен ли Корсинька ехать, которые велись тогда среди друзей, он был за то, что надо все сделать, чтобы помешать этой поездке. Кюи и Мусоргский относились к ней гораздо спокойнее. «Не мешает ведь служба мне» говорил! Цезарь. «Да, но Вы уже зрелый художник — возражал Милий — а Корсинька в периоде первой зеленой юности. Ни характер, ни талант его еще не созрели». «Они сложатся и разовьются во время плаванья. Дайте ему пожить самостоятельно, повидать мир и людей», отвечал Цезарь. Точно также полагал и Модест, хотя сам он поступил когда-то иначе. Балакирев попробовал хлопотать в

морском министерстве, где у него были связи, чтобы молодого гардемарина не отправляли в плаванье. Но оказалось, что остаться можно было только подав в отставку. Перед такой перспективой и Милий заколебался. Он знал, как труден путь бедного музыканта!

Несмотря на слабую попытку сопротивления, Николай подчинился решению матери и брата. Мотивы у них были разные. Мать, после смерти мужа лишившись его пенсии, жила на иждивении у старшего сына. Она не могла содержать Колю, а он не хотел сесть на шею брату. Разлука с Колей была очень тяжела его матери. Старший сын не сходился с ней характером и относился к ней с внешнею почтительностью, за которою она чувствовала холод. К тому же он был поглощен интересами своей собственной семьи — молодой жены и двоих детей. «Сердце мое постоянно голодно» говорила она Коле. Но с другой стороны она ревновала сына к новым друзьям и особенно к Балакиреву. Уже не она одна царила в сердце сына с тех пор, как он познакомился с этим колдуном, заворожившим ее мальчика. Она надеялась, что путешествие вернет ей сына в нераздельное обладание, исцелит Коленьку от пустых бредней. Она знала, что ее ждет «большая сухость» во время его отсутствия. «Я все-таки решилась на это, думая, что этот поход будет для тебя полезен. И так, дружок мой, не сетуй на меня за это, ни теперь, ни со временем, когда меня уже не будет: думай только о том, что я добровольно отказалась на несколько лет от счастья видеть тебя и наслаждаться твоей лаской». Брат же смотрел на предстоящее путешествие, как на «испытание морем»: музыкальные стремления Коли — это страсть. Если бы тот вместо музыки увлекался ботаникой или нумизматикой, он, Воин, «пел бы такую же песню». «Всякая страсть сильна, но из этого не следует, что она неодолима. Возьмем хоть любовь к женщине, страсть, конечно, превосходящую по силе все возможные страсти к искусству. Но и эту страсть можно преодолеть

волей и закалить на этом волю, без чего не достигнешь успеха ни на одном поприще, даже и на музыкальном. Если страсть выдержит, то тем самым она докажет, что была серьезна. Тогда с окрепшей волей и характером, с умом развитым чтением и путешествием, Коля сможет отдаться музыке. Если же музыкальные стремления исчезнут, то их нечего жалеть, потому что самая непрочность их показывает, что они были иллюзиями». Так рассуждал Воин и потому не мог согласиться хлопотать, чтобы брату разрешили не идти в плаванье, о чем просил его Балакирев. 20 октября 1862 года клиппер «Алмаз» снялся с Кронштадтского рейда и среди его гардемаринов числился 18-летний Римский-Корсаков. Он уезжал с тяжелым сердцем, как в ссылку.

III

Члены кружка не забывали отсутствующего. Балакирев писал ему очень часто, изредка писал Кюи. Службу он, вопреки надеждам брата, не полюбил, хотя и переносил ее без сетований, как качку или тропическую жару. Он сознавал, что никогда не станет настоящим моряком. Его интересовало путешествие, новые страны, но многое в жизни на клиппере было ему отвратительно. Темными красками описывал он быт гардемаринской кают-кампании: «каждый делает, что хочет, несмотря на то, что стесняет других; один читает, другой вопит во всю глотку, третий ночью сидит, а днем спит, несмотря на то, что от этого происходит страшный беспорядок; четвертый во время обеда ходит тут же на горшок за малой нуждой и так далее». Вначале он пробовал сочинять, закончил анданте своей симфонии, наинструментовал его и сочинил трио для скерцо. «Я не понимаю, как это — писал он — все окружающее и будущее не привлекательно, нисколько не музыкально, не изящно, все гадко, скверно, а я могу в этой трущобе сочинять». Но вскоре он понял, что сочинять в «трущобе» невозможно, и горько жаловался: «Ни-

чего не сочиняется, ни за что не могу взяться; все как-то не нравится. Приходят на ум все только какие-то куски, черт знает, годные ли еще к чему-нибудь?». «Что мне? я здоров; но этого мало, я сыт; но этого тоже немного, я могу гулять по вечерам по палубе; я могу читать, но этого всего мало; да, я не могу сочинять». И подражая гоголевским «Запискам Сумасшедшего» он иронизировал над самим собой: «где-то между Либавой и Палангеном. Числа не помню, месяца тоже не было, было черт знает что! И как я до сих пор мог воображать, что я какой-то гардемарин Римский-Корсаков, а не Моцарт?! На днях мне пришла тема, достойная Моцарта. Вот она». И он приводил ничтожный мотивчик. Но шутка была неудачна. Он, действительно, был немного Моцартом.

Ненадолго он, было, оживился, когда из Петербурга пришли к нему вести, что то анданте, которое он дважды посылал туда, наконец, было получено, сыграно в дружеском кругу и понравилось. Он был в восторге. «Я обрадован, — писал он матери — известиями от Балакирева, он меня так поддерживает. Правда, он хороший человек и меня очень любит, больше даже, чем некоторые родные. Вчера, получив его письмо, я почти взбесился от радости, с час времени прошагал по каюте форсированным маршем, так что в пот бросило. Теперь я рад, весел, доволен. Буду писать новую симфонию Symphonie en B-moll No. 2, par N. Rimsky-Korsakow. Ах, если бы вышло хорошо. Мама, хотя всякая страсть есть порок, а все-таки дай мне руку на счастье, авось хорошо пойдет!». И ей же, когда симфония не пошла, и он вновь был близок к отчаянию: «В России музыка только начала свое развитие и все русские музыканты не идут, а летят вперед. Я бы должен поддержать это развитие музыки в России, из меня вышло бы много. А я теперь сижу и ничего не делаю. Почему это? Страшно то, что я получил некоторую апатию к музыке, я сделался равнодушен. Воин обрадуется и скажет, что он это

предсказывал и говорил, что все мои бредни о музыке вздор, быть может, и когда я сделаюсь посерьезнее, то брошу ее. Верно, я брошу ее, только вот беда: от ворон отстану, а к павам не пристану. Ну, что же, будем служить, тянуть лямку; сделаемся вообще человеком так себе, сделаемся, сделаемся!». И в том же духе: «Я музыкально тупею и глупею, ни один месяц бездействия не пропадает даром. После краткого, трехгодового срока, я буду с железною волей и закаленным характером и с железными закаленными музыкальными способностями и нервами, которые будут не в состоянии производить ничего порядочного».

Разумеется, боязнь железных нервов была неврастенической боязнью, и брату было не трудно разбить его аргументы. Он правильно возражал, что творчество вовсе не требует болезненной чувствительности нервов. Он верил, что если море и служба укрепят характер Коли, то он легче будет потом трудиться даже в музыкальной области, если окажется, что это не напускное увлечение. А музыкальный механизм он еще успеет приобрести и пальцы не одеревенеют в его возрасте. Тоже самое, в сущности, писал ему и Балакирев, с тою разницей, что Милий верил в то, во что не верил брат, а именно, что талант его выдержит испытание. Балакирев умолял друга не предаваться унынию, не терять времени, читать как можно больше. И Николай, следуя совету, прочел Илиаду и Одиссею, Шлоссера и Белинского и классиков и несомненно душевно созрел за эти года.

В переписке друзья старались избегать сентиментальностей. То было ведь время смыслящих реалистов» и нигилистов, когда тургеневский Базаров обращался с просьбой к другу: «Аркадий, не говори так красиво!» и провозглашал: «природа не храм, а мастерская!». Естественно, что как мальчики-гимназисты, они боялись «телячих нежностей». И все же сдержанная нежность прорывалась наружу, хотя и не

прямо, а как бы помимо их воли. «Милый Алексеевич» коверкал нарочно имя друга Коля, и подписывался «обожающий Вас (говоря языком институтки) Римский-Корсаков». «Я очень скучаю без Вас — писал в свою очередь Балакирев — несмотря на то, что сильно занят и, казалось бы, не имел бы времени скучать. Скучаю теперь, тем более, что кроме Кюи, ни от кого и ничего не жду. Гусаковский испакостился окончательно, и, говоря беспристрастно, он самое лучшее дело сделает, если умрет: и для него, и для других это будет лучше, чем его теперешнее существование. От Вас я многого жду, и уповаю на Вас, как старая тетка на молодого племяника-правоведа... Обнимаю и целую Вас мысленно со всей теплотой старой тетки и приговариваю: золотой мой, голубчик, душенька и прочее». Коля отвечал в том же тоне: «извините, дорогая тетушка, что я так долго Вам не писал... целую Вас в губки, и прошу благословения на все хорошее». «Дорогой Нико, скажу, что так как Вас нет налицо, то я целую Вашу карточку и жажду нетерпеливо, если не возвращения Вашего, то хоть Ваших писем. Еще одно скажу Вам, я так рад был получить Ваши карточки, что даже растрогался, глаза мои влажны и я чувствую нервическую дрожь. Одним словом, я совершенно стал старой теткой».

Коля просил старшего друга критиковать его злостно и немилосердно. Надо отдать справедливость Балакиреву: он просил не принимать его критики на веру. «У Вас, вероятно, будет много таких музыкальных переписок, и поэтому раз навсегда советую Вам не держаться слепо никаких авторитетов; доверяйте больше себе, чем кому другому. Вы можете верить в мою критическую способность и в способность музыкального понимания, но пусть мои мненья не будут для Вас непреложны, а то как раз выйдет консерватория». И Николай действительно проявлял независимость. Он отказался, например, изменить по совету Балакирева одно место в своем

анданте. «Вам оно не нравится, я верю Вам, что оно слабо, но мне кажется — переделывать его, значит, переделывать все Анданте. Это резко, но мне нравится эта резкость»... Не принял он и предложения Милия наинструментовать его симфонию. «Как хотите, а мне так очень не хочется, чтобы Вы инструментовали мою Симфонию, мне хочется инструментовать ее самому». Но и либерализм учителя, и независимое поведение ученика легко было проявлять на расстоянии, в письмах. В личном общении деспотическая натура Балакирева должна была сказаться с новой силой.

Часть II

Chaque génération d'hommes,
Germant du champ maternel en sa saison
Garde en elle un secret commun, un
certain noeud
dans la profonde
contexture de son bois.
(P. Claudel).

Каждое людское поколенье,
Всходя в свой срок на материнском лоне,
Хранит, как тайну общую, какой-то узел в
глубоком начертаньи древесины.

Глава седьмая. Балакиревский кружок

«Несмотря на огромное дарование, он сделал много зла. Он изобретатель теорий этого странного кружка».
(Чайковский о Балакиреве)

Только постепенно музыкальные круги Петербурга стали замечать существование какой-то особой группы композиторов. И может быть, позже других заметили это сами «балакиревцы». Долгое время они были просто добрыми друзьями и знакомыми, ходили друг к другу в гости, поговорить о музыкальных новостях и показать свои новые сочинения. «Балакиревским кружком» их назвали другие. Недружелюбные взоры заметили, что этот человек с тяжелым характером является центром для других молодых людей, в военных и морских мундирах, которые что-то сочиняют и проповедуют (мундиры особенно подчеркивали, что все они — дилетанты!). Когда же вещи этих молодых людей стали исполняться

публично, то Стасов, а вслед за ним Кюи стали «безбожно» расхваливать их в газетах и ругать всех, к их «клану» не принадлежащих. Естественно, что другие критики, бывшие в то же время композиторами, задетыми за живое в статьях Стасова и Кюи, вступили с ними в яростную перебранку, и так, в пылу газетной полемики, получил свое боевое крещение «балакиревский кружок».

Влиятельные музыкальные круги Петербурга группировались в то время вокруг Императорского Русского Музыкального Общества, или, сокращенно, Р. М. О. Оно было основано Дмитрием Стасовым и еще несколькими любителями музыки вместе с Антоном Рубинштейном. Во главе Общества стояли пять директоров, а председательство и «августейшее» покровительство приняла на себя великая княгиня Елена Павловна. Фактически главным руководителем был Рубинштейн. Он же дирижировал и концертами РМО, которые стали даваться с зимы 1859–60 года. Это были первые регулярные серии симфонических концертов в России, и в этом их историческое значение. Программы их были далеко не безупречны. Хотя по уставу РМО в нем существовал «программный комитет», но его рассмотрению подлежали только новые произведения. Классические же и уже исполнявшиеся выбирал самостоятельно дирижер, т. е. Рубинштейн. Великий пианист заполнял программы произведениями третьестепенных немецких композиторов. Но не ошибки вкуса и не склонность к эпигонам классицизма отталкивали от него Балакирева и его друзей. С упрямым злопамятством любви они не прощали Рубинштейну его давнишней выходки против их кумира, Глинки. Его неровная и часто банальная музыка им не нравилась. Но заодно они слепо отрицали даже его гений, как пианиста. Он представлялся им только блестящим виртуозом, которому удаются салонные безделушки, да вещи con brio. Они не хотели замечать в нем его больших человече-

ских достоинств, благородства всей его «повадки». Его честолюбие казалось им тщеславием, а резкая прямота — нахальством. «Признаюсь, быть первым между Антонами Рубинштейном и Контским, не льстит моему самолюбию», говорил Балакирев, смешивая в одно этих двух, столь неравноценных Антонов. Между собою они не знали для него иного имени, как «Дубинштейн», или «Грубинштейн». Однако, внешне отношения оставались корректными.

После того, как в одном из концертов Общества было исполнено не без успеха скерцо Мусоргского, дружественные Балакиреву директора РМО Дмитрий Стасов и Кологривов убедили «программный комитет» попросить у Мусоргского еще что-либо, и он дал им отрывки из своего «Эдипа». По-видимому, члены комитета тотчас же испугались своего «смелого» поступка, но, чувствуя себя уже связанными, придумали выход, который, очевидно, показался им тактичным и остроумным. Из всех представленных номеров «Эдипа» они выбрали только один хорик «короче куриного носа», но даже и его исполнение поставили в зависимость от странного условия: пусть автор прослушает на репетиции свою вещь и сам решит, достойна ли она публичного исполнения. Мусоргский правильно заключил, что вещь берут скрепя сердце и попросил хор вернуть, «по крайнему чувству бережения своей личности», как он выражался. «Уж не учить ли меня собралась эта безалаберная компания? — говорил он Балакиреву, — хор возвратится вспять!».

В эту зиму Антон Рубинштейн задумал важное и трудное дело — основание первой в России консерватории, и приступил к подготовительным шагам. Он добился того, что РМО предназначило сбор со своих симфонических концертов на создание средств для консерватории. Он даже взялся за перо и в первом номере газеты «Век» за 1861 год напечатал статью в защиту своего начинания: «Консерватория даст русских

учителей музыки, русских музыкантов, русских певцов, которые будут трудиться, как трудится тот, который видит в искусстве средство к существованию, право на общественное уважение, средство прославиться и т. д.», писал в этой статье Рубинштейн. В сущности, он высказывал тут простую мысль, что музыка в России должна стать делом не дилетантов, а профессионалов. Но, как это нередко случалось в истории русской общественности, его не поняли, и общественное негодование создалось на почве недоразумения: Рубинштейна обвинили чуть ли не в том, что он призывает музыкантов работать не во имя искусства, а из тщеславия и для денег. Ученики же великого «дилетанта» Глинки почувствовали себя лично задетыми и приняли вызов: да, они дилетанты и гордятся этим! Стасов в «Северной Пчеле» напечатал резкую отповедь Рубинштейну. Он отрицал всякую аналогию между университетом и консерваторией, чем аргументировал Рубинштейн, чтобы доказать пользу высшего учебного заведения и в области музыки. «Первый (то есть университет) сообщает только знания, вторая этим не довольствуется и вмешивается самым вредным образом в творчество воспитываемого художника... старается вогнать их в известную академическую мерку... запускает когти в самое сочинение юного художника». Он грубо прибавлял, что Рубинштейн иностранец, «не имеющий ничего общего ни с нашей народностью, ни с нашим искусством». А на его жалобы на дилетантизм отвечая, что «страшны не сочинения дилетантов (кто их слушает!), а тех бездарных композиторов, которые приобрели себе известность на другом поприще, т. к. эта известность подкупает массы». Намек на самого великого Антона был ясен! Другие члены кружка (правда не публично) высказывались еще резче. «Тупинштейн злобно тупит — говорил Мусоргский — в прах перед Менделем (Мендельсоном) — вот его девиз!». Балакирев видел в проекте консерватории только

«желание устроить в России музыкальный департамент и воспитывать музыкальных чиновников, которые должны подвести всю русскую музыку под ярмо остзейских генералов!». На этот раз с ними был согласен и их противник Серов: «Непросвещенному пианисту, бездарному композитору и профану по части музыкальной педагогики вверено музыкальное образование юношества!» — возмущался он.

Все это было сильно преувеличено. Понятно, с одной стороны, как и во всем мире, консерватория несла с собою дух академизма и легко делалась цитаделью всяческой рутины. Но она несомненно повысила уровень музыкальной культуры в России. Путь Балакирева и его друзей не мог быть путем для всех. Оригинальные и сильные дарования в школьной феруле не нуждаются, она может им стать даже вредной. Но для массы музыкантов, для будущих оркестрантов и педагогов, она необходима. К сожалению, среди профессоров консерватории оказалось на первых порах немало бездарностей, вроде Зарембы, или Фаминцына. Да и сам директор Рубинштейн был плохим педагогом. На своих уроках он играл сонаты Бетховена, время от времени оглядываясь на класс и спрашивая: «Вы поняли?» Они понимали, что и музыка и исполнение были одинаково божественны. Голова маэстро напоминала им голову Бетховена. Было что-то мощное, львиное, и вместе с тем детски непосредственное в его чертах, в манере, в голосе, во всем его существе. В душе учеников запечатлевался на всю жизнь прекрасный образ вдохновенного художника, и это было лучше анализа бетховенских сонат.

II

В это время «ладью» Балакирева нес с собою попутный ветер. Он верил в свое призвание, как дирижера, и был полон волнующего ожидания, когда основание Бесплатной Музыкальной Школы открыло перед ним это новое поле деятельности. Школа задумана была как бы в противовес и Русскому

Музыкальному Обществу и консерватории. Она должна была удовлетворять тем же потребностям в музыкальном образовании и в хорошей симфонической музыке, которые зародились и крепли в России, но удовлетворять им совсем по-иному. Весь дух и характер этих учреждений был резко противоположен. Консерватория была обыкновенным высшим казенным учебным заведением, только в области музыки. Ее диплом давал звание «свободного художника» и ряд связанных с этим привилегий (так, например, евреям право жительства вне черты еврейской оседлости). Но учредители Бесплатной Школы хотели не по имени быть свободными художниками: в Школе не должно было быть ни экзаменов, ни дипломов, ни казенной опеки, ни казенного покровительства. Она предназначалась не для тесной группы будущих профессионалов. Нет, в согласии с народническим, демократическим духом эпохи Школа должна была нести музыкальную культуру широким массам. Обучение должно было быть бесплатным и вестись в вечерние часы или по воскресеньям, чтобы и рабочий, и приказчик, и швея, и горничная могли использовать свои досуги. Преподаваться должно было по преимуществу пение, предполагалось со временем образовать собственный хор школы. Это тоже соответствовало демократическому духу эпохи, так как обучение пению более доступно массам. Но имело значение и то обстоятельство, что Школа была основана Балакиревым совместно с Гавриилом Якимовичем Ломакиным, специалистом по обучению пению и управлению хорами. Его знал и ценил в свое время Глинка и хорошо помнил Стасов, так как он был преподавателем пения и регентом в Училище Правоведения, когда Владимир Васильевич там учился. Теперь он управлял хором графа Шереметева и поставил его на должную высоту.

Разумеется, самый принцип бесплатности обучения в Школе, хотя преподаватели работали безвозмездно, предполагал наличие средств, которые надо было откуда-то добыть.

Балакирев с Ломакиным решили дать два концерта в пользу задуманной ими Школы, и Ломакин испросил разрешения у своего патрона, чтобы в концерте выступил шереметьевский хор. Оркестром должен был дирижировать руководитель «университетских концертов» Карл Шуберт. Первый концерт в пользу Школы состоялся 11 марта 1862 года, и эту дату можно считать днем ее основания. После концерта у Ломакина состоялся обед с тостами, возлияниями и всем, что полагается. Через неделю дан был второй концерт. Кроме того Балакирев с Ломакиным, хотя у них не было таких связей, как у Рубинштейна, завербовали некоторое количество членов соревнователей. Среди меценатов Школы, несмотря на ее тенденции, оказался наследник престола Николай Александрович, давший целых пятьсот рублей. Школа начала функционировать, хоровыми классами ее заведовал Ломакин, а инструментальными Балакирев. На осень была объявлена параллельно концертам Русского Музыкального Общества, серия симфонических концертов. Заведующим программой и дирижером стал Балакирев.

Надо отметить, что программы Балакирева носили много более выдержанный и строгий характер, чем программы Рубинштейна. Дурной демократизм, угождение вкусам публики были ему чужды. Он хотел поднять вкусы публики до себя, а не опускаться до них. Но трудным ремеслом дирижера Милий Алексеевич овладел не сразу. Юношеский опыт управления оркестриком Улыбышева оказался недостаточным или позабытым; а «магнетизм» его личности, столь сильный в небольшом кругу духовно близких ему людей, рассеивался в концертной зале, не зажигая ни оркестра, ни публики. В кружке закрывали на это глаза, Стасов в печати превозносил друга до небес, так же как и Кюи, который, однако, в интимных разговорах высказывался более сдержанно. Зато враждебные критики, во главе с Серовым, впадали в другую крайность.

III

К великому огорчению Стасова его «лучший враг» Серов неожиданно превратился в знаменитого оперного композитора. Стасов привык считать его пустоцветом, бесплодной смоковницей. Он изменил Глинке и русской музыке, он осмелился предсказывать, что «Руслан» будет вскоре совсем снят со сцены! Он стал смешным «цукунфтистом» оруженосцем немца Вагнера. И не силой таланта, а усилием воли этот человек добился успеха в новой и высшей сфере. Его оперу «Юдифь» приняли к постановке на Мариинском театре. В дни, когда или репетиции «Юдифи», Серов через одну их общую знакомую, даму греческого происхождения, с которой он был в связи, передал Стасову, что его огорчает, что друг его юности не пришел ни на одну из репетиций. Эта «греческая одалиска», как называл ее Стасов, особа выдающаяся по уму и характеру, и толкнула Серова, по мнению Владимира Васильевича, на путь композитора и поддержала его на этом пути. В своей пригласительной записке она писала: «вот через три дня спустят этот двухсотпушечный корабль. В прах все — Глинка, Вагнер, Мейербер — перед величественной Юдифью!» Стасов принял бы это за бред влюбленной женщины, если бы, побывав на генеральной пробе, не убедился, что восторги «одалиски» — разделяла публика. Театр был почти полон, но когда Стасов вошел в темную залу (на репетициях люстры не зажигали), царило такое полное, «священное» молчание, что можно было подумать, что в зале нет ни души. Зато, когда занавес опустился, раздались аплодисменты, каких не услышишь и в балете. Опера пришлась по публике, как по Сеньке шапка — с горькою иронией подумал Стасов. — Великие князья не чувствовали под собой кресел от восторга, и казалось, если бы не уважение к мундиру, вознеслись бы от восхищения к небу через потолок! Он

зашел в антракте в ложу Серова. Новоявленный композитор сиял, и вся его маленькая фигурка была в движении. Он радушно встретил бывшего друга, но Стасов был сдержан и, чтобы не высказываться о музыке — стал подробно говорить о костюмах и декорациях, от чего Серов сразу увял. Приходилось ретироваться.

А на первом спектакле была «буря» аплодисментов. Стасов с горечью повторял про себя свои заветные, выношенные им едкие мысли, что толпа всегда, словно по извращенному инстинкту, влечется только к эффектному и фальшивому. Эти мысли каким-то непонятным, таинственным путем обычно утешали его, когда он видел торжество ложного искусства. Но на этот раз и они утратили свою целебную силу. Он не признался бы в этом даже самому себе, но к горечи его при виде торжества дурного искусства примешивалось чувство личной обиды на то, что незаслуженный успех достался именно Серову. Как отравленный гулял он по коридорам театра, хмуро и молчаливо выслушивая восторги знакомых.

На беду никого из друзей не было в городе. Балакирев был на Кавказе, Кюи уехал на дачу, позабыв о своих обязанностях критика. Один Мусоргский был в театре, но что за радость была в Модесте? Правда, он высказывался против оперы, но как вяло, как бесцветно! Приходилось утешаться письменными излияниями далекому Милию, жаловаться ему на публику и даже на Мусоргского: «Мне кажется, что он совершенный идиот! Я бы вчера его высек, мне кажется, оставить его без опеки, вынуть его из сферы, куда вы насильно его затянули, и пустить на волю, на свою охоту и свои вкусы, он скоро зарос бы травою и дерном, как все. Где же Вы, где же Вы? Зачем Вас нет здесь, теперь, сейчас же?» На это Балакирев отвечал спокойным письмом, в котором он объективно оценивал Серова и его оперу. «Гениального я там ничего не вижу, и неоткуда ему взяться... Творчество слабо, фантазия

бедна, в каждой ноте слышишь безнатурного Серова, кислого, податливого на что угодно, хотя видно, что голову на плечах имеет, и музыкант... У него много вердиевского... Все состряпано под новейшим соусом, выработанном опять-таки не Серовым, а Берлиозом, Вагнером и другими. Что касается публики, то если эта мещански гениальная опера пришлась ей по мерке, то это показывает только, что она стала выше уровня Варламова и Гурилева... Факт плачевный. Вы знаете, что я православие со всей его грубостью предпочитаю цивилизованному, мещанскому протестантизму, а Николая Павловича — кисленькой Катковской конституции». Такую же объективность сохранил и Мусоргский, и ее-то бурный Стасов и принял за «идиотизм». Модеста опера заинтересовала и кое-что ему в ней даже понравилось. Он тоже написал Балакиреву письмо с очень дельным анализом оперы. Он находил, что в ней есть много интересных, хотя не воплощенных, а как он выражался, только «подозреваемых» намерений. Он прекрасно заметил всю ее «мейерберовщину», он видел, что «Вагнерскиндхен» в папеньку (т. е. Вагнера) не дорос, «пакля помешала»! Вообще, когда Стасов и Балакирев взапуски ругали его «почти идиотом», он умно оценивал «Юдифь»: опера талантлива, но никуда не ведет, как вся космополитическая музыка в России.

IV

Когда, в октябре 1865 года клипер «Алмаз» вернулся из плаванья, Коля Римский Корсаков долго еще не мог войти в колею сухопутной и музыкальной жизни. Он пробыл некоторое время в Кронштадте, только наезжая в Петербург. Когда же он переехал в столицу, он не поселился у брата и только столовался у него. Не без горечи он видел, что в большой директорской квартире брата не нашлось для него места: видно, молодая жена брата не хотела их совместной

жизни. Он снял за 11 рублей в наем небольшую комнату в квартире наборщика на Васильевском Острове.

Служба не отнимала у него много времени, и постепенно он отходил от морских интересов. Но хотя он не прерывал с ними письменной связи, и друзья встретили его ласково, все же он вначале чувствовал себя немного чужим в их среде: у них были какие-то новые, свои интересы, которых он не разделяя, сотни маленьких дел и обстоятельств, новые черточки и словечки. Но он с любопытством слушал их рассказы о крупных музыкальных новостях и событиях. Прошлогодние концерты Вагнера как-то растревожили их всех, хотя Вагнер никому не понравился. Один Серов писал о нем черт знает что, что он будто бы «продумал миры» в своей музыке (лучше бы продумывал! иронизировал Стасов). Но дирижер он был замечательный и ввел неслыханное новшество: он стоял спиной к публике и лицом к оркестру. Его собственная музыка всех отталкивала своей эмфазой, непрямотой, непростотой. Было в ней что-то глубоко противное русскому существу, хотя вещи его были блестяще оркестрованы. «Вагнер не оперный, а симфонический композитор — горячился Стасов. — Лучшее у него — это музыкальные картинки, хотя он только и держится что внешностью: то ему надо представить топот лошадей, то полет, то огонь, то воду, то бурю, лишь бы внешнее — толпу, праздник, вакханалию, шум, разговор, умирание. Отнимите у него эти картинки, от Вагнера ничего не останется!». Еще резче отзывался Кюи. «Дирижер хороший, но играет неинтересные вещи: третью и пятую симфонию» Бетховена и собственные сочинения. Он совершенно бесталанный человек. Его мелодии пошлее Верди и кислее кислейшего Мендельсона! И все это еще покрыто толстым слоем гнили. Оркестр его декоративен, но груб». Однако, и он говорил, что пребывание Вагнера оказалось не бесполезным для местных дирижеров, что даже Шуберт повернулся задом

к публике, Лядов замахал палочкой сердитее, мало того, Кюи утверждал, что и Милий до приезда Вагнера дирижировал более вяло. Коля охотно соглашался с суждениями о Вагнере, которого совсем не знал, но ему было неприятно, что этот немецкий рекламист научил чему-то самого Милия Алексеевича. Зато насчет «Юдифи», которая все еще волновала музыкальный Петербург, Коля смог иметь собственное суждение. Он очень скоро попал на ее представление и к стыду своему нашел, что многое в опере ему нравится. Он тщательно скрыл это от своих старших друзей.

Балакирев прекрасно понимал душевное состояние Корсиньки, чувствовавшего себя ни павой, ни вороной, ни моряком, ни музыкантом. Он верил, что публичное исполнение его симфонии оживит и встряхнет его. Он окружил его в это тяжелое для него время всей своей неустанной, неугомонной, братской, отеческой, всяческой любовью. Коля чувствовал себя в крепких сетях заботы и внимания, из которых — попробуйка-ка, выберись! Но он и не пробовал, а подчинялся и медленно «выздоравливал» к музыке. Нехотя вынул из сундука свою симфонию и присочинил к ней недостающие трио и скерцо. Сочинил без веры и увлечения, словно только для того, чтобы не сердить друга. Потом, опять-таки, словно из-под палки Балакирева, симфония была инструментована, переинструментована согласно его указаниям; наконец наспех и не без ошибок переписана. Она была исполнена в концерте Бесплатной Школы 19 октября 1865 года. Для Милия этот день был, кажется, таким же праздником, как для автора. Симфония была сыграна, как обычно, только с двух репетиций, большего количества не выдерживал скромный бюджет Школы. Но Балакирев дирижировал с огнем и увлечением, и симфония публике понравилась. Когда после анданте и финала вызвали автора, и на эстраду вышел застенчивый юноша (ему не было 21 года), в морском мундире, в очках,

неловко кланяясь, то весь зал поднялся, как один человек. «Все, — писал в газетном отчете Кюи, — сочувствующие молодости, таланту, искусству, стоя долго аплодировали». Цезарь, не в обычной своей осторожной манере (как бы не перехвалить!), а восторженно и без оговорок приветствовал молодого композитора, выражая радость, что «наконец-то мы имеем первую русскую симфонию». Автора пригласили на банкет Школы, где тоже его приветствовали, как первого русского симфониста, и пили за его здоровье. Он был в легком опьянении, но не от вина, и надо отдать ему справедливость, что голова у него не слишком сильно закружилась. Он по-прежнему готов был считать себя малообразованным, неинтересным офицериком, каким, он знал, считают его другие, несмотря на то, что ему удалась одна вещь. По-прежнему он смотрел снизу вверх не только на Милия (дирижированье представлялось ему таинственным делом, внушавшим ему суеверное почтение!), но и на Кюи, который занимался делом не менее важным: судил и изрекал приговоры в печати. То были «мэтры», и порою они давали это почувствовать. Делалось это в безобидной форме, но, видно, Римский-Корсаков принадлежал к числу тех натур, которые подлинную скромность как-то соединяют с подсознательным сумасшедшим самолюбием. Он был из тех людей, которых не трудно ранить одним неосторожным словом. Они не признаются в обиде даже самому себе, но от этого не менее страдают.

Казалось бы, не было беды в том, что его в кружке считали плохим пианистом. Смеялись ведь одинаково добродушно и над ним, и над Бородиным, и они сами охотно вторили шуткам, более или менее остроумным. Даже исполняя с ним в четыре руки его собственную симфонию, Балакирев часто говорил нетерпеливо: «нет, я лучше с Модестом сыграю» и Мусоргский заменял его у рояли. «Куда Вам с Вашими пулярдками!» смеялся Мусорянин над белыми, непроворными

руками Бородина, когда тот играл свои вещи. Но Бородин только смеялся благодушно, а Корсаков, хотя тоже смеялся, но чувствовал себя несчастным. От сознания, что Балакирев в него не верит, он особенно плохо играл в его присутствии. Дома же он усердно упражнялся, играл этюды Шопена и Taegliche Studien Черни и делал большие успехи. Его правдивой, хотя в тоже время скрытной натуре (скрытность и какая-то боязливая осторожность обличали в нем дитя старости) было противно вести как бы «двойную жизнь»: среди его друзей на него смотрели, как на одаренного композитора и плохого пианиста. В кругу же семьи и в знакомых морских семьях в нем видели пианиста, его постоянно просили сыграть что-нибудь, и дамы им восторгались. Все это казалось ему глупым и недостойным. Впоследствии, вспоминая об этом времени, поре надежд и ожиданий, времени его первых успехов, когда зарождались чудные произведения, когда он уже задумывал «Садко», Бородин заканчивал симфонию, а Балакирев играл им «Исламея» и «Тамару», об этом времени он говорил: «О, грустная эпоха, темные для русской музыки времена!» Какая странная аберрация!

Не смея еще сам додумать до конца свои мысли, он начинал критиковать учителя. В противность ему он стал находить, что хорошая пианистическая техника вовсе не вопрос салонных успехов, а нужна композитору для работы. Он чувствовал отсутствие какой-то твердой базы для своего творчества. И хотя он еще считал Балакирева всезнающим, но, уже замечая, что тот избегает касаться иных вопросов теории, как будто может, но не хочет ему помочь. Он начинал замечать некоторые странности балакиревского метода критики. Милий мгновенно схватывал малейший недочет показываемой ему вещи и умел тотчас же доводить его до крайности, до карикатуры, тут же на рояли, показывая лучшие варианты. Но он был склонен разбирать вещь чуть ли не по отдельным так-

там. Больше всего нравились ему, а вслед за ним и всем другим, отдельные пассажи, короткие, но характерные фразы, краткие интродукции, своеобразные последовательности аккордов, в особенности диссонирующих, органные паузы, неожиданные финалы... Он любил говорить примерно так: первые четыре такта хороши, следующие восемь слабы, следующая за ними мелодия ничего не стоит, но переход к дальнейшей фразе прекрасен, и все они усвоили эту его манеру. Иногда новые произведения членов кружка даже игрались не целиком и, не начиная с начала, а в обратном порядке: сначала конец, потом середина и начало, или вперемежку по кусочкам, выбранным отовсюду. Он требовал, чтобы ему показывали чуть ли не первые наброски каждой вещи. От всего этого композитор утрачивал всякую непосредственность в работе и невольно, придумав несколько аккордов, или короткую фразу, тотчас же останавливался с испугом — уж не закрались ли в его произведение какие-нибудь постыдные две-три ноты, от которых он будет впоследствии краснеть?

Однажды, на робкое возражение Коли, что творчество есть дело интимное и индивидуальное и что лучше, может быть, чтобы вещь была несовершеннее, но зато оригинальной и вполне принадлежащей своему автору, — Милий возразил, что, напротив, по его мнению, самый лучший метод композиции есть тот, где композитор подвергает весь процесс своего творчества неустанной критике тех, у кого есть для этого критические способности, и что эти критики должны строго переделывать каждую мелочь, пока вещь не будет вполне совершенной. И как на доказательство возможности такой коллективной духовной работы, Милий привел изумленному другу пример... ордена иезуитов, где каждый поступок члена ордена подвергается обсуждению всех других. Сравнение и оценка неожиданные в устах русского интеллигента!

V

Бородин тоже проходил курс в балакиревской школе для гениев. И он сидел «у ног учителя», т. е. рядом с ним за фортепиано, играя не без труда в четыре руки. Правда, он был зрелее, чем молодые Мусоргский и Корсаков, и многое уже знал и слышал на своем веку. Но и ему тоже объяснял Балакирев «форму», спорил, требовал поправок, менял тональности. Однако, этот красивый и умный человек, профессор, да к тому же наделенный от природы необыкновенным достоинством и важностью в манерах, в повадке, в барском тягучем голосе, импонировал Милию. Одним своим присутствием он делал более праздничными его «субботы», внося в них свою «ауру» ума и дружелюбия. Его новые друзья стали бывать у него в его большой, холодной квартире при Академии. Екатерина Сергеевна им всем сразу понравилась. Но настоящего знакомства «домами» долго не выходило. Мадам Бородина была редкой гостьей в собственном доме, в промозглом Питере, и большую часть зимы проводила в семье матери в более сухом климате Москвы, где ей с ее астмой дышалось легче.

Знакомство с Балакиревым сыграло важную роль в жизни Бородина. До этого знакомства он считал себя дилетантом и не придавал значения своему сочинительству. Балакирев с обычной проницательностью сразу понял, что у него громадный талант, что настоящее его призвание — музыка. Когда Милий говорил это, Бородин подымал на него свои чудесные бархатные глаза и громко смеялся. Он доверял критическим оценкам Балакирева, да и сам внутри себя знал, что Милий прав. И однако, он уже не мог изменить направление своей жизни, как не может камень, брошенный из пращи лететь не туда, куда его кинули. Все же он чаще садился за рояль и как все балакиревские птенцы принялся за свою симфонию. Это была прекрасная Es-dur'ная симфония Бородина!

Сочинял он медленно, много медленнее, чем другие. Чуть ли не каждый такт обсуждался с Балакиревым. Когда отрывок бывал одобрен, то его играли в четыре руки на собраниях кружка. Тут снова каждый высказывал свое мнение и давал советы. Существует ученая теория о так называемом «народном» творчестве. «Народные» песни, былины, сказки создавались по этой теории безымянным коллективом, народом. Едва ли это не ученый миф. «Народная» песня, «народный» эпос создавались, вероятно, отдельными талантливыми людьми, имена которых не запомнились и в чьи произведения вносили изменения те, кто их исполняли. Но, кажется, что первые произведения балакиревцев действительно были таким «народным», коллективным творчеством. Сочинял один, но все советовали, переделывали. И, может быть, эти скромные чаепития за столом, покрытым клеенкой, с чайной колбасой, сыром, паюсной икрой останутся в памяти людей, как платоновские трапезы.

Бородин-композитор рос не по дням, а по часам, как богатырь в сказке, в этой сочувственной ему среде музыкантов. Только что он был любителем и подражателем. И вдруг стал зрелым и оригинальным художником. Мендельсонист пришел к России, с той примесью Востока, которая сливается с русскою стихией. Но увы, богатырь вооруженный для богатырских дел и подвигов не спешил совершать их, забывал о музыке. Обычно творчество требует непрерывной работы. Только постоянные упражнения поддерживают талант «в хорошей форме». У Бородина было иначе. Он по целым годам занимался химией и общественной деятельностью, и тогда музыкальное дарование его спало, как поле под паром. Но когда он возвращался к искусству, то все им написанное оказывалось столь мощным и своеобразным, как если бы непрерывные упражнения все время держали его технику на с трудом достигнутой высоте. Творчество обыкновенно похоже

на течение воды в водопроводе: оно возможно только при постоянном давлении. У него же оно было, как бассейн или подземный источник: достаточно было повернуть кран, чтобы потекла прозрачная ключевая вода из каких-то таинственных глубин.

Бородин познакомился с Балакиревым в ноябре 1862 года. А в декабре уже было готово первое аллегро симфонии, и в мае написано многое из финала. Но скерцо было написано только в 1864-ом году, а анданте в 1865-ом, когда он с женой вновь путешествовал заграницей. Он гулял по Карпатам близ Граца, и возле беседки какого-то старинного замка пришла ему в голову des-dur'ная середина анданте, со вздохами как бы качающегося аккомпанемента. Бородин редко отдавался музыке, но когда на него «находило», он мог просиживать за фортепиано по десять часов подряд, не обедать, не спать, не замечать времени. Уже оторвавшись от работы, он все еще долго отвечал невпопад на вопросы жены. Он просил, чтобы она не смотрела на него в это время. «Что за охота видеть поглупевшее лицо!».

Бородин жил в профессорском кругу, где его музыка была только предметом невинных шуток. Тем более он ценил общение с Балакиревым. Ему было всегда особенно весело, он чувствовал особый душевный подъем, когда Милий Алексеевич, живший далеко от него, наконец, после долгих переговоров и переписки выбирался к нему в гости. Его квартира была в новом здании Академии, расположенном по другую сторону Невы. Для того, чтобы вернуться, гостям его приходилось переходить по мосткам ночью. Чтобы избежать этого, он уговаривал друга явиться пораньше, часа в 2, пообедать с ним в 3–4 и потом остаться на весь вечер, чтобы наговориться и намузицироваться досыта и остаться ночевать. Милий, верный своим холостяцким, даже немного стародевическим привычкам, не любил ночевать не у себя дома. Он приезжал

рано, как его просили. Его угощали обедом, не Бог весть каким: Екатерина Сергеевна была плохою хозяйкой. Зато всегда покупали ему его любимую паюсную икру. После обеда его укладывали вздремнуть на диване, пока хозяин был занят лекциями или в лаборатории. В квартире было холодновато, Академия не очень заботилась о своих жильцах. Но все искупалось вечерней беседой под лампой, когда разговор шел «концертно», возбуждая их обоих легким умственным возбуждением, одной из лучших радостей на земле. Особую прелесть этим беседам придавало присутствие изящной и умной женщины, которая больше молчала и слушала. Потом садились за рояль. Бородин был абонирован в нотном магазине, но там выбор был очень ограничен, и он всегда просил друга принести с собой из его нотной библиотеки то один из последних квартетов Бетховена, то новую вещь Берлиоза, то, наконец, его собственные вещи, которых он еще не знал.

Кроме еженедельных собраний у Милия Алексеевича, они бывали у Кюи, изредка у Стасова. У Кюи их кормили обедами и однажды он так «обкушался» гуся с капустой (это у француза-то гусь, да еще с капустой! иронизировал он), что несколько дней не мог выйти из дому из-за «дурного брюха». Впрочем, Александр Порфирьевич, в противоположность большинству людей, любил хворать. Только во время недомоганья мог он забыть о студентах, химии и заседаниях и взяться за нотную бумагу. Даже в бессонные ночи, когда он не мог заснуть от сильнейшей боли в щеке, он утешал себя тем, что ведь боль когда-нибудь кончится и тогда он сможет заняться сочинением. И, действительно, во время выздоровления, «от скуки», как он выражался, Бородин писал финал своей симфонии, и на этот раз прямо на оркестр, что для него было ново и захватывающе интересно. Что касается до «мелкой сволочи» — всяких чирьев и нарывов, насморков и бронхитов, то они казались ему просто благодеянием Божиим!

С друзьями он встречался и на концертах РМО и Школы, которые посещая аккуратно, иногда бывая и на самом концерте и на «большой пробе». На концертах РМО бывало много народу, а в те дни, когда присутствовала на них великая княгиня со своим двором, зал был переполнен придворными и гвардейцами, пажами и правоведами. На концертах Школы было пустовато, публика была скромная, но слушала сосредоточенно. Тут часто исполнялись вещи молодых композиторов. Все они бывали тут и чувствовали себя как дома. В антрактах ходили в артистическую к Милию, после концерта ездили в какой-либо трактир, когда исполнялось чье-либо новое произведение, или Балакирев имел успех, или просто хотелось им посидеть за бутылкой вина в дружеской компании. Но это случалось не часто, а Бородин особенно редко принимал участие в таких бдениях, потому что спешил вернуться домой до того, как разведут деревянный мост.

VI

Балакирев приближался к тому моменту своей деятельности, который бывает в жизни почти каждого революционера: моменту, когда бунтарю предлагается власть. Это произошло как будто бы неожиданно, но было подготовлено многими обстоятельствами. Во-первых, как капля точит камень, так постепенно росла его известность. Она ширилась с каждым концертом Бесплатной Школы. Ее укрепило опубликование им великолепного сборника народных песен, мастерски подобранных и гармонизированных. Во-вторых, число его друзей в РМО увеличилось, и кроме директоров Кологривова и Дмитрия Стасова к ним можно было причислить теперь и Даргомыжского, выбранного вице-председателем петербургского отдела Общества. В Обществе между тем все обострялся конфликт с Антоном Рубинштейном. Великий пианист не ладил с членами программного комитета и с другой стороны

был недоволен администрацией консерватории, слишком легко раздававшей дипломы. Во время этого конфликта постепенно подали в отставку все директора Общества, кроме одного Кологривова. В конце концов, подал в отставку и сам Рубинштейн, и тогда Кологривов рекомендовал в качестве дирижера концертов Общества Балакирева. Передавали, что на прощальной аудиенции у великой княгини поддержал эту кандидатуру и сам Рубинштейн. Трудно проверить, было ли это так, но это было совершенно в духе его капризно благородной натуры. Но кто бы ни сыграл в этом решающую роль, Елена Павловна согласилась и приняла Балакирева в «высокомилостивой» аудиенции. Старушка улыбалась всеми ямочками и морщинами своего лица музыкальному революционеру, не без тайной надежды приручить этого буку и сделать из него европейца. Его красивая пушистая борода легко коснулась ее руки, когда он наклонился, чтобы ее поцеловать.

Таким образом, став дирижером всех симфонических концертов в столице, Балакирев сделался как бы вершителем музыкальных дел Петербурга. К нему вынуждены были теперь обращаться даже концертирующие в Петербурге виртуозы, как Лешетицкий или Ауэр, чтобы он дирижировал на их концертах. Он мог спокойно и энергично приняться за подготовку программы концертов и Бесплатной Школы и Русского Музыкального Общества. Он не любил однородных программ только русской, или только классической музыки и предпочитал давать программы смешанные. Люди, недружелюбно к нему относившиеся, утверждали даже, что делал он это из тщеславного желания видеть свое имя рядом с великими европейскими именами: Бетховен, Шуман, Балакирев, Бах вперемежку, это как будто их уравнивало. Это подозрение было несправедливо. Балакирева радовала не возможность видеть свое имя рядом с Бетховенским, но возможность в каждом концерте поставить на программу вещи

Глинки или своих друзей и соратников. Так, на одном из первых же концертов РМО он исполнил новую вещь Корсиньки, его симфоническую поэму «Садко». Но, кажется, больше него, да, может быть, больше и самого автора радовался исполнению «Садко» Стасов. Он относился к этой вещи почти с отцовскою нежностью. Ведь это он, еще в годы их дружбы вдвоем с Балакиревым, впервые открыл, что былина о новгородском госте, о его пребывании у морского царя и все его приключения — прекрасный сюжет для симфонической картины. Он указал на него Балакиреву, но Милий им не воспользовался. Позже он предложил «Садко» Мусоргскому и дал ему даже подробно разработанную программу для симфонической поэмы. Но и Мусоргский не мог вдохновиться этим сюжетом. Он не любил моря и знал его только, как петербуржец, выезжающий изредка на Стрелку. Зато Корсинька сразу же ухватился за «Садко», он долгими годами плаванья был словно предназначен стать замечательным маринистом в музыке. Хотя в «Садко» можно отметить разнообразные влияния, и сам автор с обычной своей добросовестностью их перечислил, однако в целом вещь была ярко-новой и оригинальной. И, может быть, видя в ней не только своего ученика но и своеобразную личность самого Римского-Корсакова, Милий Алексеевич, хотя и хвалил, но уже не находил в себе тех восторгов, которыми встречая когда-то первое произведение неопытного мальчика.

Удача, как и беда, не приходит одна. Теперь, когда новая русская школа музыки обрела, наконец, могущественного пропагандиста в лице Балакирева, перед ним и перед нею приоткрылись неожиданно новые, европейские перспективы. Милий Алексеевич получил небывалое еще для русского музыканта предложение дирижировать операми Глинки заграницей. Правда, не в мировой столице, а в тихой и провинциальной Праге. Но все же это было большой и многообещающей победой для русского искусства.

Глава восьмая. Балакирев в Праге

«I pity the man who can travel from Dan to Beersheba and cry: t'is all barren!»

(Sterne).

I

Десять лет после смерти Глинки Чешская Национальная Опера задумала дать «Жизнь за Царя» и «Руслана» и для вящей демонстрации славянского единства, а также и в виду трудности постановки чехи решили выписать русского дирижера. Они обратились за советом к сестре Глинки, и Людмила Ивановна рекомендовала им Балакирева. «Когда Людмила Ивановна посылала меня в Прагу», шутливо начинал рассказывать об этом эпизоде своей жизни Балакирев (и в шутке была доля правды). Он поехал для переговоров в Прагу весной 1866 г. Но уже в Вене застали его вести об австро-прусской войне и о приближении пруссаков. Приходилось убираться восвояси, что он и успел, после всяких перипетий и трудностей. Но тою же осенью съездила в Прагу сама «Людма», не жалевшая ни сил, ни времени, когда дело шло о музыке ее брата. Она повидала одного из виднейших чешских патриотов, наместника Праги Ригера. Тот был с ней чрезвычайно любезен, обещал всяческое содействие и даже субсидию. Было окончательно решено пригласить Балакирева, как ученика и продолжателя Глинки. Впрочем, «Жизнь за Царя» чехи решили поставить сами, до его приезда. Но он должен был во время своего пребывания продирижировать и этой оперой, «Руслана» же поставить самостоятельно заново. Кроме того ему предоставлялось дать в свой бенефис в здании театра и с участием театральных оркестра и хора два концерта из произведений русских композиторов. Условия были предложены ему весьма скромные, так что чуть ли не

самым привлекательным в них были эти два концерта. Но деньги никогда не играли большой роли в жизни Балакирева.

Он выехал из Петербурга в январе 1867 года. Прага произвела на него впечатление двойственное. Ему понравилось в ней все древнее, историческое: Граджин, напоминавший ему Кремль, старинные церкви, дома и кладбища, даже еврейские синагоги. Современная же Прага показалась ему грязной, сырой и темной. Денег у него было мало, и сначала он поселился в гостинице «Черного Коня», где комната стоила 22 гульдена в месяц, а потом переехал на частную квартиру, тоже не дорогую. В комнате у него было холодно, плохие печи больше дымили, чем грели. Зато на стенах висели Эрцгерцогиня Амалия в декольте, император Франц с носом в виде башмака и турчанка с ребенком на коленях и с надписью: элементы дружбы. За портретами обнаружились клопы, но он не был уверен, что это не отечественные клопы, им самим сюда завезенные. Он обегал полгорода в поисках рояля, но единственное фортепиано, которое он нашел, ему отказались сдать после того, как он взял на нем несколько аккордов: он играл слишком громко и мог испортить клавиатуру! Чехи напоминали ему немцев с Петербургской Стороны. Не нравился ему их язык: нередко славянину чужой славянский язык кажется карикатурой его собственного!

В первый же вечер его приезда ставилась «Жизнь за Царя». Он пошел послушать ее и ужаснулся. Дирижер Сметана, автор «Проданной Невесты», сделал из оперы черт знает что! Ритмы взял сплошь неверные, исполнителей подобрал неподходящих. Можно было подумать, что он сознательно хотел провалить оперу. Русские мужики были наряжены в кивера и пальто на белых пуговицах, Антонида пела в костюмчике с отложным воротником и польской шапочке. Царь Михаил на коронации был одет королем Сицилии из «Роберта Дьявола», а бояре членами Совета Дожей и труба-

дурами. Патриарх смахивал на раввина. По просьбе Милия его исключили из коронационного шествия. Милий попробовал, было, просить о новом замещении ролей, но ему ответили, что это невозможно, но что зато в «Руслане» он будет «императором». Он стал проводить все свои вечера в театре, наблюдая певцов. Потом началась работа репетиций и прохождения партий с певцами, оркестром и хором. Хор, сначала пел плохо. Иные из певцов тоже пели так, что «хоть в каторгу сослать», а певицы скрипели, «как кларнет на морозе», но большинство было недурно и старалось. Музыка им нравилась, «вельми красна музика». Оркестр был не плохой, хоть и вынужден был по бедности играть в ресторанах. Милий Алексеевич не знал, что скромно одетый молодой альтист по имени Антон Дворжак, глядевший на него большими, внимательными, строгими и чуть-чуть безумными глазами, исписал уже немало нотной бумаги и готовился к подвигу, почти глинкинскому.

Хуже всего дело обстояло со Сметаной и членами театральной администрации. С их стороны подозревал он обструкцию под влиянием полонофильской партии. В польских газетах писали даже, что вообще постановки эти — интрига царского правительства и делаются на «московские» 50.000 рублей. «Где же деньги?» не без иронии спрашивал себя Милий, обводя взором свою неприглядную комнату. Он ведь не мог себе даже позволить пообедать в приличном ресторане и ел сосиски в дешевых кнейпах, запивая их отменным пильзенским. Да порой чешские друзья кормили его гусем с капустой.

Борьба шла жестокая, упорная, осложнявшаяся для Балакирева его незнанием чешского. Приходилось объясняться на плохом немецком. «Мерзкие дирижеришки» на каждом шагу ставили ему препятствия: оркестр и певцы были вечно заняты другими репетициями. Вдобавок исчез клавираусцуг

«Руслана», но когда Милий продолжал аккомпанировать всем наизусть, то клавираусцуг нашелся также внезапно, как и исчез. Чехи отказались даже ассигновать деньги на переписку нотных партий, а так как у Милия своих не было, то пришлось отказаться от бенефисных концертов. Со Сметаной он уже не разговаривал. То и дело приходилось обращаться к самому Ригеру с жалобами: для чего же его пригласили? не для того ведь только, чтобы делать ему неприятности? так не поступили бы и в Тегеране!! Но нельзя было идти каждую минуту к Ригеру. Он уже мечтал все бросить и уехать, но и это было невозможно без денег. К счастью, какой-то чешский купец «русофил» предоставил в его распоряжение свою кассу и Балакирев смог всерьез пригрозить отъездом. Это подействовало, чехи побоялись скандала и «стали шелковыми». Приходилось прибегать к военным хитростям. Хоть это было и не в характере Милия, но он помнил слова Евангелия насчет «змииной мудрости». Так, на требование о сокращениях в «Руслане» он соглашался и даже зачеркивал кое-что карандашиком, а потом тщательно стирал ластиком свои вычеркиванья. «По возвращении отслужу молебен Св. Духу в Исаакиевском Соборе — писал он друзьям — Св. Дух кроме божественных дарований имеет еще божественную практическую проницательность». Может быть, это была клевета на Св. Духа, но сам он без большого успеха старался быть «божественно практичным».

Поддерживала его в этой борьбе горячая, совсем молодая любовь к Глинке. «Обыкновенно к вещи, которую разучиваешь, как-то притупляешься, — писал он, — а тут наоборот. Я просто делаюсь до безумия влюблен в эту музыку... Передайте Цезарю, что «Руслан» выше 9-ой Симфонии, в коей кроме первого «аллегро», и то размазанного à la Франц Шуберт, и кое-каких кусков в финале ничего особенного нет. Лезгинка одна стоит 9-ой симфонии. Глинкинский «Руслан» без со-

кращений звучит изумительно грандиозно. Последний квартет C-dur изумляет артистов своей непорочной девственной красотой. У меня нервы так и ходят от музыки и неприятностей».

Трудно сказать, были ли объективные основания для балакиревских подозрений, и не объясняются ли они отчасти его нервной натурой. Возможно, что его чешские друзья из «промосковской» партии, враждебно относившиеся к Сметане, настраивали его против чешского композитора. Но — реальные или воображаемые — неприятности ярко отразились в его письмах на родину. Он жаловался, иронизировал, возмущался! Он удивлялся, что чехи, мужественно отстоявшие от немцев свой язык, так сильно поддались неметчине во всем остальном. К нему захаживали ученики Пражской консерватории и особенно восторгались его «Сборником русских песен». «Ми восхищени!» говорили они. Но их профессора объяснили им, что в сборнике все — ganz falsch — и мелодии и их гармонизация, и они были в недоумении. «Не слушайте авторитетов, живите собственным умом!» убеждал их Милий. Они сначала долго тупо глядели на него, потом испугались и перестали ходить. Он сыпал сарказмами относительно «мертвости» чехов, прохаживался насчет фамилий всех этих «дирижеришек» Сметаны, Прохаски, Шебора, имя которого он по ошибке почему-то принял за «Шорника». В ответ посыпались непритязательные шутки всех друзей. Как то, собравшись вечером в гостеприимной гостиной Людмилы Ивановны, решили они, по ее предложению, послать отсутствующему коллективное письмо. Начала его она сама, и в письме ее еще слышишь, кажется, ее высокий, умильный, немного назидательный голос: «Вчера вечером все только собрались и, конечно, зашел разговор, прежде всего о Вас; а тут и Ваше письмо, Милий Алексеевич; мне и пришла мысль, чтобы все мы написали Вам по строчке; понимаю, как это приятно будет Вам на чужбине; отъезд Ваш сблизил меня с

Кюи и другими, которые Вас истинно любят, рада буду, чтобы Коларж прислал мне газеты, где только слово будет о Вас и операх брата. И я видела в Праге «Проданную Невесту» и Палечек меня поразил, в самом деле это молодой Петров наш; я не поздравила Вас с Новым Годом. Ну, все равно, Вы уверены, что если бы мои желания исполнились для Вас, то Вам было бы хорошо...». Потом шли приписки друзей. Кюи писал о «шорной Вами слушаемой музыке и сметанной дирижировке». Мусоргский стилизировал ту же шутку а ля рюсс: «а обида мне горькая, что Шорник обожрался Сметаной, озорник он этакой и нашу родную музыку портит. Прими, болезный, крепкое целование и не помяни лихом». Подписывался он по названию недавно написанной им песни «Саввишъна» (именно так, нарочно с твердым знаком посредине). Милий на эту приписку даже обиделся. «Нелепый автор Ливийских и Миксолидийских драм знать меня не хочет — жаловался он Кюи — кроме его юродивой приписки в общем послании я от него ничего не получал. Скажите ему, что это даже не по-карфагенски, и да простит ему Великий Молох!» На это Мусоргский отвечал длинным письмом:

«Дорогой Милий Чешский — обращался он к другу — желаю Вам от души из Сметаны сделать сыворотку, а Шорника превратить в сапожника и т. д.». Но, кроме этих невинных шуток он, в сильных и грубых выражениях высказывал свою profession de foi интегрального национализма в искусстве. Жаль, что, как это, увы, не редко — национализм у него неразрывно сплетался с ненавистью к чужому, к нерусскому, к Европе, к евреям, к немцам. «Неужели — изумлялся он, — даже в когда-то единоплеменных нам землях наша народная музыка не прививаема? Заметьте, что во всей Европе относительно музыки царят и управляют два начала — мода и рабство... У Англичан выписывают певцов и певиц и исполняют вещи, подчас и те и другие отчаянные. У французов, а впрочем у французов «cancan» и «débarassez nous de Monsieur

Berlioz!» У немцев — наилучший и убедительнейший пример рабства музыкального, обожания консерватории и рутины, — пиво и вонючие сигары»... Он бранил «мерзких, непреложно мерзких «алеманов» и евреев и чехов. Его возмущало то, что эти «алеманы» проделывали в петербургской консерватории. «Тупая, отпетая сторона пивного брюха mit Milch und suesse Suppe отвратительна в истых коренных немцах, но еще поганее в рабах рабов — чехах, не желающих иметь своей физиономии... Заставьте меня (не в шутку!) петь лидеры Менделя, я из мягкого и лощеного превращусь в грубияна... Заставьте русского мужика полюбить какие-либо Lieder протухлого немца — он не полюбит их... Предложите чеху усладить свою душу немецкой тухлятиной — он усладит... и скажет громко, что он славянин! И эта мертвечина туда же задорится славянские вещи слушать!... Народ, или общество, не чующие тех звуков, которые, как воспоминание о родной матери, о ближайшем друге, должны заставить дрожать все живые струны человека, пробудить его от тяжелого сна, сознать свою особенность и гнет, лежащий на нем и постепенно убивающий эту особенность, такой народ — мертвец. Жиды подскакивают от своих родных, переходивших из рода в род песней, глаза их разгораются честным, неденежным огнем — я сам тому был не один раз свидетелем. Жиды лучше чехов — наши белостоцкие, луцкие и невельские жиды, живущие в грязи и смрадных лачужках». Он кончал пожеланием, чтобы Милию удалось хоть на час оживить мертвецов.

II

И это чудо воскрешения чешского Лазаря действительно произошло. В день спектакля Милий волновался и ровно в семь с сильно бьющимся сердцем пошел в оркестр. «Ну-ка, русский богатырь Русланушка — думал он — полезай на чехов, дай по мордасам немцам!» Но, войдя в залу, он сразу,

по тому, как встретили его зал и оркестр, почувствовал, что Русланушка вывезет. Весь вечер он был в опьянении, в тумане. Он дирижировал, как никогда еще не дирижировал; оркестр старался, хоры и певцы пели с подъемом... Овации, цветы, крики «слава капельнику» (дирижеру), «слава складателю!» (композитору) не прекращались. После спектакля большой компанией поехали в чешский клуб «Беседу», где был банкет в честь Балакирева, горячие тосты и речи. А слушатели и особенно молодежь, не хотели расходиться по домам и по обычно тихим улицам спящего города долго еще ходили возбужденные кучки студентов, распевая песню Баяна или каватину Ратмира. Удивленно раскрывались окна обывателей, недовольно смотрели полицейские. Чехи сами себя не узнавали. Обычно после театра спешили они по домам, чтобы не платить 20 гелеров штрафа ночному сторожу. Теперь же, где были и ранний сон и экономия!? Прага начинала вспоминать, что она столица Богемии.

Доля успеха была политической. Чехи, угрожаемые немцами в своем национальном существовании, с надеждой поглядывали в сторону русских, которые, несмотря на все грехи свои перед Славянством, построили могущественную Империю. По каждому энергическому взмаху балакиревской палочки невидимо вставали из-под земли батальоны солдат Белого Царя, маршировали тут же в зале, кружа трезвые чешские головы. Надо было сказать немцам: «Мы не одни! у нас есть старший брат. Ну-ка, троньте, он вас возьмет на левую!» Сначала предполагалось закончить торжество официальным перенесением бюста Глинки в Национальный Музей. Но немцы всполошились, австрийский ландрат процессию запретил, и бюст перенесли потихоньку, без церемонии, и почему-то поставили не с композиторами, а в избранном, но чуждом ему обществе... Шекспира!

В утро после спектакля Милий проснулся поздно с тяжелой от речей и возлияний головой. Он зажег свет (несмотря

на поздний час в комнате было темно и в окно глядело слякотное утро) и развернул сырые, пахнувшие краской газеты. Он уже научился разбираться в них, хотя и не без труда, и стал читать рецензии о спектакле. Отзывы были хвалебные: «Народны Листы» приветствовали Национальный Театр (Divadlo) за постановку на своем явище (сцене) «Руслана». Волшебная спевогра (опера) Глинки была принята вчера самым блестящим образом. Нам выпало на долю почтить память одного из величайших славянских гениев, складателя Глинку... Исполнение под управлением капельника г. Балакирева была превосходное. Это была важная дата в истории славянской гудьбы (музыки)...». В общем, статья была не глупая и верная. Она отмечала, что Глинка первый попытался выразить в музыке дух славянский («читай русский», проворчал Милий). В великую душу Глинки проникло твердое убеждение, что Славянскому народу, хранящему в недрах своих много неведомых сокровищ, предназначено однажды стать выше всех музыкальных народов. Также восторженны были и другие отзывы. Одна газета удивлялась, что театр был не полон. «Где же наше мещанство?» (буржуазия) — возмущалась она. «Где мещанство? Повсюду!» — бормотал Балакирев, употребляя это слово в русском смысле. Он все же был приятно изумлен, т. к. из бесед с местными критиками он вынес впечатление, что все это дрянь, сапожники, слушающие музыку не ушами, а через немецкие рупоры: нет ли чего, что не «классиш» и не согласно с их колбасными теориями? «Ага, любезные, боитесь идти против публики!» — подумал он, но был не прав: критиками руководил не страх, а патриотизм. Дело шло о демонстрации славянского единства, и приходилось хвалить эту варварскую «монгольскую гудьбу».

Милий Алексеевич раскрыл окно и вдохнул сырой и холодный пражский воздух. За окном была промозглая мгла, но в душе у него был праздник, и, как птицы, пели в ней слова глинкинских арий.

запел он почему-то по-чешски слова романса Ратмира.

Он мог быть доволен собой! В две недели он разучил оперу с незнакомым хором и оркестром, с исполнителями, не всегда подходящими к партиям, и вдобавок без знания чешского языка. Он чувствовал, что вырос, что стал «вполне дирижером» и приобрел важный опыт за эти недели. Поставить «Руслана», это ведь не то, что продирижировать каким-нибудь «Mefisto Walzer»! Ах, если бы довелось ему поставить его в России! Если бы, узнав, что оперу в Праге давали неоскопленной, без урезок, бездарный Лядов переборол свою лень и восстановил безбожные купюры. Да нет, ничто не проймет толстую кожу этого носорога! Правда, и ему самому в Праге пришлось сделать кое-какие сокращения, например, выпустить целиком танцы третьего акта. Но ведь это далеко не лучшее место в опере. Зато ему удалось исполнить то, что пропускали в Петербурге — интродукцию и финал пятого акта, а также всю первую картину его, des-dur'ный романс Ратмира, речитатив a-moll и хор в восточном духе. Гениальную «Лезгинку» сыграл он с подлинным глинкинским, а не лядовским окончанием.

Еще два спектакля прошли с «успехом почтения». Третий же, бенефис в его пользу, которым заменили не состоявшиеся бенефисные концерты, дал сбор очень небольшой, и Милию пришлось, для того, чтобы уехать, занять сто гульденов на дорогу у своего купца-русофила. Но он уезжал в хорошем, приподнятом настроении. Начало было положено: после Глинкинских, мало удачных концертов в Париже, это была первая попытка пропаганды в Европе русской музыки. Когда-нибудь, когда эта музыка покорит мир, его заслуга не забудется!

Глава девятая. «Правда» Мусоргского

«All realities will sing, nothing else will.»
(Coventry Patmore).

«Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковырянье в этих малоизвестных странах и завоеванье их — вот настоящее призванье художника. К новым берегам!»
Мусоргский.

I

Медленно приходило разорение, и не непрактичный Модест мог остановить его тем, что пробовал заменять брата во время его отлучек, куда-то ездил, о чем-то хлопотал. Так неумелый пловец скорее выбивается из сил, делая ненужные движения. По-видимому, в этом разорении сыграла роль его доверчивость и доброта. По словам его брата Филарета, «в отроческих и юношеских своих годах, а потом и в зрелом возрасте брат Модест всегда относился ко всему народному, крестьянскому с особенной любовью и считал русского мужика настоящим человеком». И он прибавлял с горечью: «в этом он сильно ошибался, вследствие чего и потерпел убытки и нужду в материальном отношении, эта то любовь к пейзанам и понудила его поступить на службу». По-видимому, Мусоргский очень далеко пошел навстречу интересам своих бывших крестьян и отнесся к ним с чрезмерным доверием.

Приходилось сокращаться, пришлось расстаться с матерью, которая уехала в свою псковскую деревню. Он повидал ее только в следующем году, когда ему нужно было съездить в город Торопец, Псковской губернии по каким-то административным делам из-за того, что «управляющий напакостил». В Торопец из окрестных деревень понаехали недовольные освобождением помещики, и от их реакционных речей в городе

стояла, по его выражению, прямо «ретирадная атмосфера». «Что за плантаторы!» восклицал он с негодованием. Утешало его свидание с матерью, которая приехала из деревни повидать своего Модиньку. Он был рад, что доставил ей эту радость. Это было их последнее свидание.

Здесь, в Торопце, в сутолоке и хлопотах, попались ему, как он выражался, «стишки» Гете. Это была, «Песня Странника» из «Вильгельма Мейстера», которую он по ее содержанию называл «Песнью Нищего» и положил на музыку. «Нищий мою музыку может петь без зазрения совести», писал он Кюи. Слова этой песни отвечали его тогдашнему настроению:

«Стану скромно у порога...
Кто подаст мне ради Бога?»

Он сам становился нищим, певцом нищих, юродивых, обездоленных... Приходилось пожертвовать свободой, ради которой он вышел из полка, надеть на себя новое ярмо. В декабре 1863 года с помощью друзей Опочининых он поступил чиновником в Главное Инженерное Управление. Ему было 24 года, и всю остальную жизнь он должен был отдавать часть своего времени службе.

Брат Филарет уехал из Петербурга, и Мусоргский поселился в одной большой квартире с компанией из пяти молодых людей, как и он служивших в разных департаментах. Каждый имел свою комнату, но вечера они обыкновенно проводили вместе, за бутылкой вина, читая, разговаривая, музицируя. В шутку они называли свое устройство жизни коммуной, каких немало вызвал к жизни модный тогда роман Чернышевского.

Как всегда, он много читал и даже переводил для заработка с французского книгу «Знаменитые уголовные процессы». Он с увлечением прочел недавно вышедший роман

Флобера «Саламбо» и задумал оперу на этот сюжет... Флоберовская «Саламбо» сама очень «оперна», внешне декоративна, из нее не трудно извлечь «мейерберовское» либретто. Главное достоинство книги, ее стиль, Мусоргский и не пытался передать в музыке, это было бы ему не по силам. Он взял у Флобера историю любви и гибели ливийца Мато; те сцены, где он похищает таинственный талисман Заимф, посвященный богине Танит, где в жертву Молоху бросаются в раскаленное медное чрево бога карфагенские дети; где Мато тоскует о любви принцессы Саламбо. Он сам писал свое либретто, перелагая в плохие стихи великолепную прозу Флобера. Но работа двигалась медленно. Он начал с первой картины 4-го действия и не пошел дальше нескольких картин из разных действий. Вскоре он переименовал свою оперу в «Ливийца». Позже, в 1866 году он присочинил к ней еще один номер — «Боевую Песнь Ливийцев» и на этом окончательно забросил ее. То ли он разочаровался в ее «мейерберовски-серовском» либретто, то ли вообще его творчество пошло совсем в другую сторону. Он играл друзьям отрывки из оперы. Они одобряли и недоумевали. На вкус Кюи это было очередной нелепой выдумкой Модиньки, как его десятипудовые скерцо с трио, похожими на трио, как сам Модест на балерину!

И все же этим отрывкам суждена была еще новая жизнь в новом, преображенном и русском виде. Трудно и медленно приходили к нему еще не бывшие в мире звуки — звуки Мусоргского! В них была тяжелая и темная сила, но что-то не сливалось в них ни с Флобером, ни со стихами либретто.

II

22 мая 1864 года Мусоргский сочинил небольшую вокальную пьесу, которую он считал своей «первой попыткой комизма». Но значение ее было другое, большее: это была первая его встреча с мужиком, открытие им русского народа,

а также и открытие самого себя, своей настоящей творческой сущности.

Нельзя было и раньше упрекнуть его в незнании родного народа. Он знал и любил его с детства. Но в своем искусстве — он долго оставался чуждым родной почвы. Еще в апреле он написал романс на слова пушкинской «Ночи» и посвятил его Надежде Петровне Опочининой. Это ее уста улыбались ему, ее голос шептал слова любви. Романс был полон смелых гармонических новшеств, он был прекрасен! Но русского, народного в нем ничего не было.

И вдруг 22 мая предстал его воображению этот нищий, веселый, продувной мужиченка — Калистрат из некрасовской песенки:

Надо мной певала матушка,
Колыбель мою качаючи;
«Будешь счастлив Калистратушка,
Будешь жить ты припеваючи!»
И сбылось по воле Божией
Предсказанье моей матушки...

Он весело подмигивал, смеялся над собой, над женой, которая ходит в лаптях с подковыркою и занимается на нагих детишек стиркою. Совсем завалящий, чудной мужиченка! И, однако же, своим появлением указал он дорогу сотням других образов, полных правды и выразительности. Словно все они только и ждали, чтобы он первый постучал в его двери.

Потом, на некоторое время их снова вытеснили разные ливийцы и карфагенцы. Но почин был сделан. Прошел год. Следующей весной постиг его удар предвиденный и от этого не менее тяжкий. Не стало той, которая бездумно и безоглядно любила свое болезное, незадачливое чадо. Юлия Ивановна умерла, как умирают матери, с тревогой за судьбу сына без нее на земле, с тяжкими предчувствиями, с горестным пониманием его гения, сиротства и юродства.

Весною и осенью написал он несколько вещей, которые посвятил ее памяти. Первые две пьесы (для фортепиано) были названы им «Из воспоминаний моего детства»: № 1-ый носил подзаголовок «Няня и я», № 2-ой — «Первое наказание (няня запирает меня в темную комнату)». Пьесы были слабые, и он понимал это и потому никогда не издал их. Но он не посвятил бы их памяти матери, если бы не придавал им значения. Очевидно, он ценил их, как начало чего-то нового, как попытку не «чистой», а изобразительной фортепианной музыки, как опыт музыкального реализма.

Осенью же написал он «Колыбельную» на слова из «Воеводы» Островского. Бабушка поет ее своему внучку, и страшная доля русского крестьянина отразилась в ней:

Спи усни, крестьянский сын!
Беда пришла, да беду привела,
С напастями, да с пропастями...

Эти слова вдохновили Мусоргского на одну из самых сильных его вещей. Это был его первый орлиный взлет. Такого трагизма, такой выразительности, красоты, простоты не много во всей мировой музыке. Эту гениальную «Колыбельную» он тоже посвятил памяти матери. С горя ли по ней или просто от жизни в «коммуне», где невольно делил он горести и радости всех сожителей и где было, таким образом, всегда много оказий для выпивок, он стал, по-видимому, предаваться неумеренным возлияниям. Над ним снова скоплялись какие-то грозные тучи. Не то это был возврат его нервной болезни, не то приступ белой горячки, не вполне объяснимый у молодого, двадцатипятилетнего человека. Как бы то ни было, но старший брат его понял, что Модест быстро идет к гибели. Он с женой уговорили Модиньку бросить свою коммуну и поселиться с ними. Модест согласился и в течение нескольких лет прожил в семейной и уютной обстановке,

изредка лишь уезжая на отдых на их мызу Минкино, или на дачу под Петербургом.

III

Осенью 1866 года в Павловске почувствовал он прилив творческих сил и на протяжении немногих дней написал несколько из самых замечательных своих песен. Одна из них, Гопак, была на слова Шевченки. Дикие, меняющиеся ритмы этой песни-пляски словно напоены горячим воздухом украинской ночи. Снова он был тут особенный, ни на кого не похожий, и снова прочно стоял на земле, в реальности. Это была сама жизнь эта хмельная украинская баба с ее грубоватыми и резкими вскриками, с ее земною горячею страстью. А через несколько дней вспомнил он другой образ, запавший ему в душу. Он вспомнил, как в теплый летний вечер в деревне, молодой безобразный юродивый объяснялся в любви статной и красивой девушке. Он был бесстыден и настойчив, он молил о любви, он звал ее ласкательными именами, безбожно путая ее отчество, называя ее и «Савишной» и «Ивановной». Он жаждал любви, но не верил в возможность того, что его полюбят, и мольбы его были похожи на шаманское заклинанье. Во всей сцене была безнадежность и щемящая тоска. И, вспомнив эту сцену, он со смелой, гениальной простотой перенес ее в музыку, почти не приукрасив ее, почти «сырою». Он сам написал слова, которые вложил в уста своего юродивого:

Светик Савишна, сокол ясненький,
Полюби меня, неразумного,
Приголубь меня, горемычного,
Светик Савишна, свет Ивановна.

Музыка, едва стилизуя их, передавала монотонный ритм этих жалоб. Она не выступала на первый план, и без слов она

не производила бы впечатления, так же, как и слова терялись без музыки. Но действие слов вместе с музыкой было потрясающим!

Когда он вернулся в город и стал петь друзьям свою «Савишну», он увидел, что еще ни одна из его вещей, даже «Колыбельная», не производила такого впечатления. Было в ней что-то поражающее и навязчивое, что-то «ударное». Кюи, не склонный к восторгам, выслушивал — в который раз! — не свою вещь и не морщился. Тронутый Модест посвятил ему «Савишну». Балакирев, на которого редко мог «потрафить» Модинька, одобрял снисходительно. Стасов поглядывал на него все более удивленными и влюбленными глазами; он стал чем-то вроде импресарио своего друга, водил его по знакомым, где всюду требовали «Савишну», а он шумел и ахал. Это он ввел Модеста в дом сестры Глинки и Мусорянин быстро сделался своим человеком у доброй Людмилы Ивановны. Он подружился с ее друзьями — профессором русской литературы Никольским и знаменитым басом Петровым, гордостью ее «салона». Высокий, смуглый красивый старик (он был цыганского происхождения), которого все ласково звали «дедушкой», Петров сочетал дивный голос с огромным актерским дарованием. С Модинькой они сошлись так, как будто и не было между ними разницы возраста, хотя Модест относился к старику с большим и неподдельным почитанием. Тут, в салоне у Людмилы Ивановны, тоже дружно требовали «Савишну». В результате Модинька сам себя начал именовать Савишной и даже подписывать так свои письма (для пущего юродства с твердым знаком посредине). «Савишна пришла!» кричал он еще из передней гостеприимной квартиры Людмилы Ивановны, а на вопрос, почему он долго не был, отвечал, продолжая игру: «У Савишны был грипп, она кашляла и носом не приличествовала. Зато теперь принесла повинную голову и вновь испеченную штуку «Днепра». «Днепром» он называл «Песню Еремы» из поэмы «Гайдамаки» Шевченки.

Вещь была красива, но, пожалуй, слишком романтична для Мусоргского, словно, покинув великорусскую почву, он поддался украинскому романтизму поэта, когда в широкой, разливанной мелодии передавал ширь и мощь опоэтизированной Шевченко реки. Новую вещь внимательно выслушивали, ей аплодировали, но все же потом неизменно требовали «Савишны».

IV

Это новое направление таланта Мусорянина было настоящим праздником для Даргомыжского. Старик с радостью констатировал, что у него есть последователь. Он никогда не прекращал вполне связи с Модестом, который так робко внимал ему когда-то в его салоне, а потом стал бывать все реже и присоединился к «балакиревской партии». Впрочем, о «злобной балакиревской партии» Даргун упоминал теперь шутливо и самодовольно, как хозяин говорит о своем бульдоге: видите, какой злой, а меня слушается беспрекословно! «Бульдог» действительно ласково вилял хвостом; в «кружке» все яснее понимали, что этот желчный старик для них «свой». К тому же талант его не оскудевал с возрастом, особенно комический дар, столь необходимый для художника-реалиста: ибо грубую, страшную правду жизни может перетерпеть и преобразить только тот, кто обладает противоядием юмора. И он все чаще уходил в эту, немногим доступную, область музыкального юмора и все пополнял свою чудесную галерею комических образов. И уже совсем больной смертельной болезнью, он сделал смелый шаг — стал писать оперу на пушкинского «Каменного Гостя», не меняя в нем ни слова и решительно отказавшись от привычных оперных форм.

То, что делал Мусоргский, нравилось старому композитору. Пусть Модест клянется именем Балакирева, настоящий его учитель — он, Александр Даргомыжский. И ученик, тоже стремившийся к музыкальной правде, выражал ее сильнее, прямее, «правдивее» учителя. Мало по малу — слушать пе-

ние Мусоргского, показывать ему свои новые вещи сделалось для Дарго настоящей потребностью. «Что же Вы забываете старика?» — упрекал он Модеста и звал его к себе настойчиво, даже в стихах:

О, Вы, кто во-улику
Классиков — ктиторов
Принадлежите к лику,
Кюи — композиторов.
Придите скоро,
Не то я — пас.
Забыв ход чисел,
Я буду кисел,
Как старый квас!

Кислым он умел быть (и остроумное, но чуть-чуть обидное зачисление в безличную группу каких-то «Кюи-композиторов» это доказывало), но умел быть и милым, искрящимся остроумием, как пенящееся шампанское.

Модест ценил такое отношение к нему и в благодарность посвятил Даргомыжскому свою «Песню Еремушки» на некрасовские слова, выражавшую вековое терпение русского народа.

Сила ломит и соломушку,
Поклонись пониже ей...

Другая посвященная Даргомыжскому вещь была чем-то совсем неожиданным. Модест всегда любил детей, любил наблюдать их. В их обществе он чувствовал себя свободнее, чем со взрослыми. Он реже принимал с ними тон зубоскальства и паясничества, который понемногу становился его второю натурой. Впрочем, и с детьми он не разговаривал совсем просто. «Доброго здравия, боярышня!», «Вашу ручку,

боярышня!» — говорил он почтительно и ласково, здороваясь с двенадцатилетней Зиной и тринадцатилетней Варей, дочерьми Дмитрия Стасова. «Боярышням» это нравилось, они не стеснялись его и разговаривали с ним, как с подругой. Дети его брата Таня и Гога тоже любили его. Вообще, когда он приходил в дом, где были дети, он еще из передней возбужденно кричал: «Мусорянин пришел!» и в ответ визжали восторженные голоса «Мусалянин, Мусалянин!» и поднималась такая возня, потеха, танцы, целая постановка опер, что родители готовы были бежать из дому. Неудивительно, что ему пришла в голову мысль передать в музыке этот детский мир, не тот условный, который знали взрослые, а мир настоящих детей. И начавши осуществлять свой замысел, он сразу почувствовал, что перед ним открылась непочатая золотоносная жила. Первое, что он написал, он назвал «Дитя с няней». Это была целая маленькая драма из детской жизни, где капризно сменялись горе и радость, и в фантастику няниных сказок врывалась ее невыдуманная реальность в виде окрика «в угол!». Была ли это музыка? — это была сама жизнь! Все оттенки чувства трепетали тут, мельчайшие интонации детского говора и переживаний были подхвачены с поразительной точностью. Если это и не была музыка — это было что-то небывалое и замечательное. Даргомыжский слушал и не мог наслушаться, он все просил петь и петь ему эту странную штуку, с капризными переходами из сказочного в реальное, каждый раз вздрагивая от неожиданности при слове «чихнет». Посвящая старику «Дитя с няней», Мусоргский написал ответственные слова: «Великому учителю музыкальной правды».

V

Что же это была за музыкальная правда и вообще правда в искусстве? Что за теория реализма вдохновляла Мусоргского на его подвиг, делала из него борца, пролагающего новые пути?

Этот реализм не был личной причудой Даргомыжского. Как ни произвольны такие определения, но можно сказать, что он отвечал каким-то коренным свойствам русского духа. В Европе много говорили о мистике славянской души и ее романтизме. Но великая русская литература девятнадцатого века родилась и развивалась под знаменем реализма. Пусть Жуковский подражал немецкой мечтательности, пусть юные Пушкин и Лермонтов увлекались Байроном! Но оба они были и создателями простой и трезвой русской прозы, русского реалистического повествования. Основное русло русской литературы, самое могучее ее течение, было реалистическим. Величайший фантаст в ней — Гоголь — был и величайшим реалистом. Реалистами были и Толстой, и Достоевский, и их младший (по таланту) брат Тургенев, и спокойнейший Гончаров, и интимнейший Чехов. Русская серая природа, русская тяжкая история вскормили людей, которые терпеть не могли риторики и пафоса французского романтизма, сверхчеловечности английского и туманности немецкого. Русский человек недоверчив и осторожен, сдержан и ироничен. Если и была возможна русская романтика, то только в скромном наряде правды, той особой русской правдивости, к которой нужно подчас относиться, ух, как осторожно! Самый звук русской прозы — скромный, трезвый и сдержанный. Один Достоевский составляет исключение... Те, кто хотели быть яркими, звенеть и сверкать — Марлинский, Леонид Андреев, Бальмонт — издавали неверный звук фальшивой монеты.

Но если общая реалистическая тенденция русской литературы была обусловлена некоторыми глубокими сторонами русской души, то во второй половине девятнадцатого столетия эта тенденция усилилась и осложнилась благодаря роли, которую стала играть в духовной жизни России радикальная разночинная интеллигенция. Она принесла с собой в русскую литературу свои навыки, свои взгляды и чувства. В центре ее внимания были проблемы социальные и этические.

Если она преклонялась перед наукой, в особенности перед естествознанием, то потому, что наука представлялась ей средством для разрешения социальных проблем. К искусству она, в сущности, была равнодушна. Но исповедуемое ею мировоззрение, как всякая почти религиозная система, стремилась захватить в свое русло все стороны духовной жизни, а значит и литературу. К тому же благодаря цензуре в России на многие темы нельзя было писать открыто, и легче всего идейная контрабанда проводилась в статьях о литературе. И оттого чуть ли не все вожди интеллигенции становились «критиками поневоле». Все они — Чернышевский и Добролюбов, Писарев и Зайцев и столько других — в один голос проповедовали реализм, несколько изменяя и сужая это понятие. Один из них, Чернышевский, написал целый трактат по эстетике. Эту книгу мало кто читал, но она определяла духовный воздух той эпохи. Новый реализм должен был иметь особый, боевой характер. Правда должна была стать верховным принципом искусства, но не просто правда, близость к действительности. Один из вождей народничества, Михайловский, писал о красоте русского слова «правда». В других языках отдельные слова обозначают понятия «правды-истины» и «правды-справедливости»; и только в русском языке слово «правда» двуедино, означая и истину и справедливость. Русская интеллигенция требовала от искусства служения именно этой двуединой правде. Она страстно отрицала самодовлеющее искусство для искусства. Искусство должно быть служанкой народа, ancilla populi, служанкой двуединой правды: правды-истины, т. е. правды о народе, и правды-справедливости, правды для народа. И вот множество беллетристов стали писать о деревне, о мужике, о его нужде и горе. За ними последовали «гражданские», тенденциозные поэты. Наконец, и живописцы, т. н. передвижники, стали изображать мужика в своих картинах. Одни лишь музыканты долго оставались вне этого поветрия, пока и среди

них не нашлись люди, захваченные в русло народничества или близкие его настроениям. В наши дни их называли бы попутчиками. Но хотя и литература и живопись давно уже были в России реалистическими и народническими, надо было обладать немалой дозой смелости и слепоты, чтобы прийти к мысли, что такой же должна стать и музыка. К этой именно мысли пришел Мусоргский. Он воспринял ее не от одного Даргомыжского, а как бы из самого воздуха той эпохи. Он поверил в нее с узостью и страстностью фанатика и готов был для нее на борьбу и жертвы. И узкая, спорная, ложная идея сослужила ему свою службу. Можно подумать, что безразлично, во что верит человек, чему поклоняется. Лишь бы верил, лишь бы поклонялся. Словно даже ложная вера двигает горами.

Как пришла в голову служителей самого абстрактного и формального из искусств эта идея реализма? Какую правду может изображать музыка? Правду внешнего мира? Уже начиная с Бетховена она пробовала это делать. У Берлиоза программная, живописующая музыка развилась в нечто оригинальное, в новую область искусства. Лист пошел еще дальше по тому же пути, углубив и одухотворив эту область. Но можно ли назвать программную музыку реалистической? Чисто описательные, живописующие ее средства ограничены. Она может только внушать, суггерировать реальность внешнего мира. Из его элементов ей доступен только один — ритм, если не считать звукоподражаний. Музыке подвластна только внутренняя жизнь, область чувства, и тут ей дана сила неведомая другим искусствам. Но сила эта — оформляющая сила: без формы музыки не существует.

Есть лишь один род музыки, где можно с некоторым правом говорить о реализме — это музыка вокальная и, особенно, опера. Тут существовала великая и старая традиция «правды» от Монтеверди чрез Глюка и до модного Вагнера. Одни реформаторы оперы звали назад к греческой трагедии,

другие вперед к музыке будущего и соединению всех искусств, но все они, в сущности, хотели заменить новой системой условностей (без которых немыслима опера) другие условности, но уже обветшалые и потерявшие смысл. Вместе с тем они стремились утвердить «правду» и в более обоснованном значении этого слова, — а именно, насыщенности, правдивости чувства вместо пустой внешней красивости. Эти теории Мусоргский воспринял от Даргомыжского, от Кюи и Балакирева и — horrible dictu! — все они были невольно под влиянием ненавистного им Вагнера. Даргомыжский лично открыл еще новое значение музыкальной «правды», как подражания скрытым, внутренним музыкальным интонациям речи и слова.

VI

Сближение Балакиревского кружка с Даргомыжским очень облегчилось благодаря их знакомству с семьей Пургольд.

Пургольды, или как их звали иногда на русский лад Пургольдовы (Стасов звал их «Пурганцами»), были обрусевшие выходцы из Тюрингии, очень преуспевшие на новой родине. Их было двое братьев, один дослужился до места председателя Казенной Палаты и чина действительного статского советника. Как добрый и мирный немец, он любил, чтобы его и жену именовали «генералом» и «генеральшей». Он умер, оставив большую семью, десять человек детей, по барски жившую в большой квартире на Моховой, с боннами, няньками и кухарками. К счастью, и в материальном, и в моральном отношении покойного заменил его семье его брат, оставшийся старым холостяком. Дети ласково-фамильярно звали его «Дядя О».

Этот «дядя О», несмотря на свой чин тайного советника, был в душе артистом и богемой. В юности он дружил с Глинкой и на всю жизнь сохранил близкие отношения с Дарго-

мыжским. Даргомыжский жил в том же доме, что и Пургольды, этажом ниже. Между двумя этажами шло беспрерывное и тесное общение. «Дядя О» обожал музыку и особенно театр. Он и сам писал неприхотливые комедии на темы из жизни семейства Пургольд, под названиями вроде «Нет Фарса», или «Приезд Тетушки». Пьесы разыгрывались на домашней сцене семейными силами, причем каждый играл самого себя. В прибавку давались музыкальные номера, по большей части из вещей Даргомыжского. На дачу Пургольды и Даргомыжские выезжали вместе, продолжая на лоне природы ту привольную жизнь, в которой русское барство соединялось с немецкой Gemuetlichkeit.

Дети Пургольдов были все способные юноши и девушки, обладавшие всевозможными талантами. Правда, по мере того, как один за другим птенцы улетали из родного гнезда, таланты их отмирали. Только две младшие подраставшие барышни обладали талантами не салонными. Надя играла на фортепиано и пробовала сочинять, Саша пела.

Хотя музыка культивировалась у Пургольдов, как у многих обрусевших немцев, но только дружба Даргомыжского подымала музыкальный «тонус» семьи за пределы любительства. На одной из программ домашнего спектакля у Пургольдов, отпечатанных на папье-маше с замысловатыми виньетками, значилось: «Я все еще его люблю», сочинение А. С. Даргомыжского; петь будет Надя». Наде было тогда шесть лет. Если не было музыки дома, девочка ложилась на пол и, приложив ухо к полу, слушала, как играют и поют у Даргомыжских, как сам Даргомыжский что-то подбирает на фортепиано. «Дядя О» не жалел денег на их музыкальное образование, обе сестры учились у первоклассных учителей, Надя одно время училась у того же Герке, у которого учился Мусоргский. Но истинным руководителем их занятий был их друг и сосед. Он предоставил другим постановку голоса Саши и учил ее только искусству передачи, исполнения.

С Надей он играл регулярно в четыре руки только один час в неделю, но зато он был в постоянном музыкальном общении с обеими сестрами, играл и пел им свои новые вещи и поручал Наде делать их аранжировки, с чем она превосходно справлялась. Старый селадон, он был не чужд дворянских предрассудков и считал, что музыка для женщины должна быть главным образом украшением: Когда он бывал недоволен Надей, то упрекал ее, что в ее игре нет кокетства. Но кокетство было, хотя и не бесхитростное кокетство благовоспитанной барышни, к которому он привык, а то скрытое кокетство, в котором отлично сочетались строгость «тургеневской» девушки с нигилистической прямотой «мыслящей реалистки». В ней, в самой ее наружности были черты обоих этих типов. «Что за чудный греческий профиль!» — восторгался ею Даргомыжский. У нее был высокий лоб, гладкая прическа, с косами свернутыми позади в корону. Не будучи, в сущности, красивой, она была полна обаяния чистоты и духовности. Саша же была взаправду хорошенькой с несколько мелкими чертами подвижного лица, с высокой прической волос взбитых шиньоном и ниспадавших тщательно завернутыми трубочками локонов. Она была чувствительна, смешлива и влюбчива.

С балакиревским кружком их познакомил композитор и химик, товарищ их старшего брата, Гусаковский. Постепенно и Балакирев, и Кюи, а позже и Модест и Римский Корсаков стали бывать в гостеприимном пургольдовском доме. Тут они выходили из замкнутой атмосферы своего кружка, здесь, кроме музыкантов, бывали люди из бюрократического мира. И здесь же они постоянно встречали Даргомыжского. В интимной обстановке дружеской гостиной, где он был своим и почитаемым человеком, их отношение к автору «Русалки» невольно делалось более почтительным и ласковым.

На вторниках у Пургольдов всегда бывал какой-либо «гвоздь», новая вещь Даргомыжского, чье-либо выступление,

какой-либо тщательно подготовленный «номер», например, игра в 8 рук на двух фортепиано, «двуутробная игра», как выражался Стасов. С тех пор, как у них стали бывать балакиревцы, исполнялись и их новые вещи. Сестры страстно увлекались их музыкой и идеями и делали все, что могли для их пропаганды, — пели, аранжировали, аккомпанировали, убеждали и спорили. Их увлечение покоряло даже старых чиновников, друзей «дяди О», хотя их превосходительства и ворчали порой на «непонятность» новой музыки.

VII

Не было сомнения, — он шел от удачи к удаче. Он оттолкнулся от берега и плыл к неведомым «новым берегам». Все новые дали раскрывались перед ним, новые «миры» — дети, мужики, Россия. Голова его слегка кружилась от необъятности лежащих перед ним задач. И все же он был еще совсем неизвестен, или известен только в «ограниченном кружке, но зато людей неограниченных», как он выражался. До большой публики имя его не доходило. Да и что тут было удивительного, когда только после многолетнего перерыва была снова публично исполнена одна из его вещей — хор в сопровождении оркестра «Поражение Сенахериба». На этот раз библейская тема прельстила его в одеянии одной из байроновских «Еврейских мелодий», которую он сам перевел для своего хора. Почему-то его всегда от времени до времени тянуло к еврейским мотивам, к Библии, и эта струя, часто прерываясь, все же текла в его музыке, начиная с «Саула» и чудесной «Еврейской Песни» и до этого «Сенахериба», привлекая его своей грандиозностью и человечностью. Когда он наиграл Милию свой хор, Балакирев одобрил его. Мусоргский посвятил ему «Сенахериба». Милий исполнил его на одном из концертов Бесплатной Школы, но без особого успеха. Впрочем, Модест не многого и ждал от концерта. Пожалуй, большим шагом к известности и большим событием в

его жизни было первое появление в печати его вещей. Хотя ему было уже 28 лет и немало композиций накопилось у него, но со времени своей полудетской польки он еще ничего не печатал. Только теперь издатель Иогансен, до которого дошло, видно, эхо кружковых восторгов, взял у него «Савишну» и «Гопака». В появлении в печати было для него с непривычки что-то волнующее, как будто только теперь становился он настоящим композитором.

Случилась с ним и большая неудача. В Инженерном Корпусе не хотели больше терпеть никчемного чиновника. Ему пришлось выйти за штат, и он вновь обретал свободу, увы, непрошенную! Он привык жить в семье брата, окруженный вниманием, не зная материальных забот. Но как было пользоваться гостеприимством небогатого Филарета, не внося ничего в общий котел? Естественно, что он был расстроен, «скорчил кислую мину», как он выражался, так что друзья даже немного боялись за него. Чтобы, не тратя денег, которых было мало, отдохнуть и поправиться, он уехал на мызу Минкино.

Минкинское пребывание 1867 было урожайное. Так бывает в пору зрелости таланта, когда все удается, все выходит. В Минкине он закончил и переложил на оркестр ту «Иванову Ночь на Лысой Горе», которую набросал уже давно. Работа эта отняла у него всего двенадцать дней и была закончена как раз в канун Иванова дня, 23 июня. Он написал ее прямо набело и тотчас же поделился новостью с друзьями и прежде всего с Римским-Корсаковым, с которым ему было как-то особенно легко и приятно разговаривать о музыке. Они не стеснялись друг друга, как стеснялись «старших» Милия и Цезаря. Отрывки из «Ночи» он наигрывал Корсиньке еще в Петербурге. Теперь он с гордостью сообщал, что эти места хорошо вышли и в оркестре. «В поганой славе есть, например, кусочек, за который меня Цезарь отправит в Консерва-

торию. H-moll — это ведьмы величают сатану — как видите на голо — варварски и паскудно. — В шабаше довольно оригинальна перекличка на трели струнных и флейточки в «B». План и форма сочинения довольно самобытны... в поезде сатаны я ловко избежал маршеобразной Гунгарии» (т. е. чего-либо похожего на «Hungaria» Листа). И он заключает не без доли самохвальства: «общий характер вещи жаркий, длиннот нет, связи плотны, без немецких подходов, что значительно освежает...». Он мечтал о том, чтобы просмотреть партитуру вместе с Корсинькой, который был мастер оркестровки; но самолюбиво заранее оговаривал, что отнюдь не собирается ее переделывать: с какими недостатками родилась, с такими и умрет! А в конце письма, словно спохватившись, что ведь друг его тоже композитор и что простая вежливость требует не говорить только о себе, прибавил: «делайте Садку, милый Корсинька... Я бы не поддразнивал Вас писать на этот сюжет, если бы не был уверен, что Вы его ладно состряпаете». Профессору Никольскому он писал об изумительной напряженности своего творчества, о том, что он «прямо ночи не спал, — так и кипело что-то во мне, просто не знал, что со мной творится, т. е. знал, да этого не нужно знать, а то зазнаешься!».

С волнением послал он свою вещь Милию. Он считал ее своим капитальным трудом и был разочарован, когда Балакирев отозвался весьма сдержанно. На него от этого напало, как он выражался «авторское окисление». Постепенно это невольно отталкивало его от Балакирева, и он начинал понимать Корсиньку, который находил, что провести вечерок с Милием, конечно, приятно, но без Милия, может быть, еще приятнее, как детям без гувернера.

Чем только не занимался Модест в это лето и осень в Минкине! Он даже перекладывал бетховенские квартеты на фортепиано для вечеров у Опочининых (для которых ему

было не жаль своего времени). Он вспомнил почему-то о старом своем «интермеццо» in modo classico, навеянном ему зрелищем мужиков и баб, идущих по снегу. Эту якобы классическую, а на самом деле русскую, «скопскую» вещь он переложил на оркестр и, вспомнив, что она когда-то нравилась Бородину и что Бородин, пожалуй, наибольший «классик» среди всех них, — посвятил ее Александру Порфирьевичу. И, как всегда, когда ему работалось, собрал он обильную жатву романсов, один лучше другого. Он долго выдерживал себя в деревне на этот раз, делая это из соображений экономии, но с пользой для здоровья и музыки. Зато, когда в конце октября он возвратился в Питер, то был как застоявшаяся горячая лошадь. Все казалось ему захватывающе интересным. Его встречали ласково, он играл и пел повсюду — у Стасовых, у Шестаковой, у Опочининых, неизменно вызывая восторги. Да и как было не восторгаться перед всем этим, развертывавшимся перед ними, казалось неисчерпаемым богатством? Какою свежестью дышало кольцовское:

По над Доном сад цветет,
Во саду дорожка...

Задумчивая прохлада сада над рекой охватывала слушателя и поэзия любви и мечты о любви держала его властным наваждением. Музыкально еще лучше был «Озорник» на слова самого Мусорянина. Из подмеченной им сценки (мальчишка дразнит старуху) он сделал подмывающе веселую жанровую картинку, русское, масляничное «скерцо», не по моцартовски озорное и не по мендельсоновски задорное! Кажется, что на вечные времена будет жить в нем этот мальчишка в своей масляничной, веселой наглости. И таким-же весельем искрились «По грибы» и пушкинская «Сорока-белобока». Стихи эти стоят немного особняком у Пушкина.

Вероятно потому, что это только черновой отрывок, они кажутся почти «задумными», в них ничего нет кроме многоцветных слов. В музыке слова эти звенят и сияют еще ярче. И совсем непочатые, никак еще не тронутые области музыкального юмора открывались в «Семинаристе», с его латинскими вокабулами, в «Классике», зло высмеивавшем враждебного их кружку критика, в «Светской сказочке», где девица, пугающаяся козла, отнюдь не пугается козлообразного своего супруга. Все это было полно правды и наблюдательности и все это без возможности сомнения твердило о том, что уже отметил Корсинька, говоря Мусоргскому: «спасибо, что хандрить перестали». Все это говорило, что автору хорошо, несмотря на безденежье и плохое здоровье; что кругом друзья, что к музыке его есть интерес; что рядом, плечо к плечу, идут добрые товарищи; что в дружеских домах приходу его радуются, что добрый великан Стасов смотрит на него влюбленными глазами, ухает и ахает; что он живет в бодрой, творческой, радостной атмосфере; наконец, что впервые в жизни испытал он счастье разделенной любви!

Душа его была раскрыта в эти месяцы. Небольшая фигурка, толстенькая, плотная на тонких ножках, мелькала то тут, то там в дружеских гостиных. Маленький красный носик был поднят к верху. «Мусорянин пришел!» кричал он еще из передней, отдавая пальто горничной. Его иронический сиповатый голос, приподнятая, не вполне натуральная речь звучала резко и бодро. «Бесстрашно, сквозь бурю и мели, и подводные камни к новым берегам!» — громко провозглашал он.

Как всегда, по своему обыкновению, от внутренней щедрости, от доброй расположенности сердца, он каждое новое свое произведение посвящал кому-либо из друзей. Достаточно было, чтобы кто-либо из них проявил интерес к вещи, выразил ей одобрение, чтобы она была ему посвящена.

VIII

Даргомыжский писал своего «Каменного Гостя» с быстротой изумительной, словно торопился кончить его, предчувствуя свой собственный конец (у него был серьезный аневризм сердца). Надя Пургольд шутила, что он выбрасывает новые сцены «Каменного Гостя», как фокусник выбрасывает из рукава заранее приготовленных кроликов, разноцветные ленты и зажженные свечи. Он писал речитативами без всякого оперного оперения. Но музыка, стремившаяся сливаться с текстом, была далеко не на уровне пушкинских стихов. Она была бедна и суховата, несмотря на смелые новшества вроде пользования целотонной гаммой. Может быть, был он уже немного стар для своей темы. Балакирев, еще даже не слышавший оперы, относился к ней весьма недоверчиво. Он заранее называл ее «Кастратом Дон Жуаном». «Я не сомневаюсь, что у него там необыкновенные вещи, но также уверен и в том, что самой сути — что должно быть — непременно не будет».

Однако, была ли там «суть» или нет, но новые отрывки все чаще исполнялись у Пургольдов и вызывали одобрение. Саша пела и Анну, и Лауру, Мусоргский — Лепорелло и Дон Карлоса, сам автор все, что требовалось, а Надя аккомпанировала. «К новым берегам!» — кричал восторженно Модест; Стасов, побеждая антипатию, мял в своей лапе небольшую ручку автора, а Надя и Саша задыхались от гордости за их «дядю Сашу».

Как-то Балакирев сказал Модесту: «А почему Вам не написать оперу на гоголевский текст, ну хоть бы на Женитьбу?». Это было сказано в шутку или в полушутку. «Непременно, непременно пишите», подхватил Кюи. Модест немного опешил. Он сам давно уже мечтал об опере на гоголевскую тему, но все колебался между разными вещами и не мог решить — искать ли либреттиста, или самому писать либретто, как писал он слова для своих романсов? Он часто

не без гордости говорил: «что за благословенный кружок: не хватает текста — сами кропаем! и ничего, ладно выходит». Но тут вдруг его осенила мысль: а что, если не кропать, а писать на гоголевские слова, как делал это Дарго для «Каменного Гостя»? Но ведь «Женитьба» комедия, да еще в прозе! Предприятие было дерзкое.

11 июня, в совсем уже летнем Петербурге, благословясь приступил он к делу. К концу месяца он уже закончил первую сцену «Женитьбы» и уехал в деревню брата Шилово Тульской губернии. Здесь, не открывая заколоченного барского дома, он поселился в избе у мужика, и уже через несколько дней писал другу Кюи: «Милый мой Cesare, здравствуйте! Вот я и на подножном корму en forme et matière (внешне и по существу). Помещаюсь в избе, пью молоко и целый день состою на воздухе, только на ночь меня загоняют в стойло. Почти накануне отъезда досадного, ибо Вас не видел, я покончил первую сцену «Женитьбы»: первое действие делится на три сцены — с Степаном (1-я), со свахой (2-я) и с Кочкаревым (3-я). Руководствуясь Вашими замечаниями и Даргом, я успел извлечь из них необходимое». И он сообщал, что нашел удачные темки для Подколесина и для Степана и что во второй сцене очень удались фразы «пес врет» и «седой волос». «Это будет первый опыт opéra dialogué (разговорной оперы). Кочкарев sera fait spécialement pour vous, mon cher (будет специально написан для вас, дорогой мой). Скажите Вашей милой барыне, что сцена с Феклой (свахой) удалась; она будет рада; спасибо ей, сочувствует моей предерзостной работе. Теперь против обычая пишу вчерне, ибо инструмента нет... Т. к. не знаю, в городе ли Корсинька, или уплыл на финские хладные скалы замораживать пламенного Антара (Римский-Корсаков в это время писал свою симфонию на сюжет сказки Сенковского) то прошу Вас, милый, буде ему интересно будет, прочесть ему мое царапанье... я стараюсь по возможности ярче очерчивать перемены

интонаций по-видимому от самых простых причин, от самых незначительных слов, в чем таится, мне кажется, сила гоголевского юмора». А через несколько дней, отправляя это же, почему-то завалявшееся у него письмо, он приписал, что кончил свое первое действие, и не 3, а целых 4 сцены. «Шли дожди, три дня сряду, без устали шли, и я работал без устали, такая уж у нас с погодой линия вышла». О том же писал он и Людмиле Ивановне, развивая ей свои теории о том, что искусство это не изображение какой-то «красоты», а изображение реальности и способ беседы с людьми: «подмечаю баб характерных и мужиков типичных — могут пригодиться и те и другие. — Сколько свежих, нетронутых искусством сторон кишит в русской натуре, ох, сколько! и каких сочных, славных. Частицу того, что дала жизнь, я изобразил для милых мне людей в музыкальных образах, побеседовал с милыми мне людьми своими впечатлениями. — Даст Бог жизни и сил, крупно побеседую; после Женитьбы Рубикон перейден, а Женитьба это клетка, в которую я засажен, пока не приручусь, а там на волю! Хотелось бы мне вот чего: чтобы мои действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди, но притом так, чтобы характер и сила интонации действующих лиц, поддерживаемые оркестром, составляющим музыкальную канву их говора прямо достигали цели, т. е. человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, т. е. звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны без утрировки и насилия сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высоко-художественной. Это жизненная проза в музыке, это не пренебрежение музыкантов-поэтов к простой человеческой речи, не одетой в геройскую робу — это уважение к языку человеческому». По этому письму было видно, что он считал «Женитьбу» только опытом, через который он должен пройти для чего-то другого, искусом самодисциплины перед освобождением. И его беспокоило то, что, может быть, он не осуществит того, что дол-

жен. «Все это желательно, но этого еще нет, а должно бы быть. Страшно! И страшно потому, что то, что может быть, может и не быть, ибо еще не состоит на лицо». Но кроме этих опасений, похожих на опасения беременной женщины не доносить свой плод во чреве, мучило его переутомление — плата за счастливый труд художника. Он так «живо сработал», как он выражался, 1-ый акт оперы, что мозг его продолжал работать как бы автоматически, не давая ему отдохнуть. Каждое слово, которое он слышал, тотчас же претворялось в усталом мозгу в музыку... Он жаловался на это в письме к другу Корсиньке, сообщая и ему тоже о своей опере и говоря, что по возвращении в Питер в августе, он, как подсудимый, будет ждать суда товарищей. «Если отрешиться от оперных традиций вообще и представить себе музыкальный разговор на сцене, разговор без зазрения совести, так «Женитьба» есть опера», утверждал он.

IX

Суд состоялся скоро в начале осени и был милостивым. Его встретили ласково. Т. к. семья брата уезжала из Петербурга, то друзья Опочинины предложили ему поселиться с ними в их квартире в Инженерном Замке. «Женитьба» была исполнена с большим успехом у Даргомыжского и на вторнике у Пургольдов. Отрывки же из нее он пел, сам себе аккомпанируя и у Опочининых, и у Людмилы Ивановны, и во всех знакомых домах. Даргун собственноручно переписал и разучил партию Кочкарева. Сам Модест пел Подколесина и Осипа; Саша Пургольд — сваху. Восторг Стасова бурлил переливаясь через край, да и все были поражены новизной, смелостью, свежестью речитативов Мусоргского. Даже Милий хохотал простодушно и заливчато, вытирая цветным платком полные слез глаза. Даргунчик же от смеха во время исполнения постоянно сбивался, особенно в том месте, где Кочкарев говорит «экспедиторченки, канальчонки этакие!»

При этом в аккомпанементе шли смешные завитушки. «Вы там играете какую-то симфонию, мешаете мне петь», — задыхаясь от смеха, жаловался он Наде. И он хлопал Модеста по плечу: «Молодец, дальше меня пошел!», а за спиной говорил, что Модест пошел через чур далеко. Добрейшая Людмила Ивановна обмолвилась как-то словом «гениальный». Модинька покраснел, как будто его ударили. «Я не понимаю этого слова. Голубушка наша, Людмила Ивановна, не надо — умоляюще говорил он — вот меня в пот бросило! Я не из злых, за что меня казнить? Зачем эти прилагательные, ведущие мою скромную личность на Олимп? Не к чему в гору лазить — я ленив и боюсь усталости. Зачем же ставить в зависимость от атрибутов творческого мундира? Я человек, и мне доступны все человеческие гадости, как и некоторые хорошие стороны человеческие — дай только волю страстям, как говорится! Не давал в этом отношении и не дам, пока сил хватит. Что там за гениальности? По-моему, умный и дельный собеседник очень хорошая вещь. Я не имею причин не любить человека и желаю ему хорошего, по силам своим беседую с ним, и если моя беседа по сердцу и по мозгам человечку, я сделал свое дело, а там начальство разберет!». Но не только Людмила Ивановна, но и Стасов стал употреблять сильные слова, говоря о таланте Модиньки, так что даже Людмила Ивановна (не из дружеского ли соревнования?) заметила ему: «Зачем же Вы кадите Модесту Петровичу? Каждения таких прямых и честных людей, как Вы оба, недостойны Вас!..». Но Владимир Васильевич отнюдь не кадил. Он только вдруг полностью и безоглядно уверовал в Модеста и восхищался им уже в кредит. Едва Модест ударял по клавишам, исполняя новую вещь, как Стасов уже провозглашал на всю комнату громким своим топотом, каким говорят в сторону театральные злодеи «ух!», а когда Модест едва раскрывал рот, он говорил не менее громко «ах!», а там уже

«ухи» и «ахи» не прекращались до самого конца вещи, мешая всем слушать. Это было смешно и трогательно.

Но за всеми восторгами и слушавшие, и главное, сам автор ясно чувствовали, что «Женитьба» только ступень к чему-то другому, «настоящему», что она более курьезна, чем хороша. Она была, по его выражению, клеткой, в которой он должен был «приручиться, а там на волю», своего рода епитимией и искусом, подвигом самодисциплины. Теперь он чувствовал, что пришел час творческого освобождения, полной зрелости его таланта. И он искал сюжета для другой оперы, реалистической, как «Женитьба», но не только комической, а такой, в которой могли бы быть выражены все стороны жизни и его таланта... Он подумывал о Пушкине, о любимом им Гоголе, о русской истории и не мог ни на чем остановиться. Искал для него либретто и Стасов. Но к вечному его огорчению нашел этот сюжет не он, а его тезка профессор Никольский. Этот, другой Владимир Васильевич был очень похож на самого Мусорянина по своей манере говорить: он так же как Модинька любил имитировать староприказный и современный мелко-чиновнический штиль. С Мусоргским у него быстро установились дружеские и юмористические отношения. «Дяинька!», приветствовали они друг друга — «дяинька!» При встречах оба «дяиньки» целовались, но не просто, а примерно, так: Модест громко восклицал: «можно поцеловать? учиняю!» или: «здравствуйте, дружок дяинька! с целованием крепким паки здравствуйте!» Они любили посидеть вдвоем где-нибудь в трактирчике, «явства получать и теплую беседу водить». И Никольский стал для Модеста авторитетом, особенно же в делах «русопетства и российских премудростей», как он выражался. И вот этот-то «дяинька» и указал ему на «Бориса Годунова» и набросал для него план будущей оперы. По совету Никольского Людмила Ивановна подарила ему свой экземпляр пушкинской

трагедии, в который вплела белые страницы для либретто. Модест сразу загорелся: сюжет для оперы был найден.

Глава десятая. Стасов и «Могучая кучка»

«Твоя от Твоих Тебе приносяще».
(Слова Литургии).

Стасов переживал лучшее время в своей жизни, вторую (но еще не последнюю) молодость. «Каждый человек должен рожать, а не можешь сам, так помогай другим», — кратко формулировал он свою философию. Вот он, не умевший сам рожать, как художник, и стал повивальной бабкой, акушером нового русского искусства. Оно родилось, росло, существовало. Позади были годы его дружбы с Балакиревым, годы одиночества вдвоем и ожидания. Теперь вокруг него было много молодых, талантливых людей. Как он любил этот «рекрутский набор талантов», этих, как грибы после летнего дождя, растущих гениев. Вслед за музыкантами пришли художники, скульпторы, архитекторы одушевленные его идеями. Кипела работа, ленилась бодрая общественная жизнь. Сегодня собирались у Милия; завтра у «Людмы» Шестаковой; послезавтра у Кюи или у него самого. Повсюду шли разговоры о музыке, поэзии, о живописи, исполнялись новые вещи. Случалось, что у него засиживались далеко за полночь, и тогда он сам шел провожать гостей по высокой лестнице. Он зажигал огарок, светил им, но и на лестнице еще продолжались горячие споры, и когда приходили вниз, то огарок был уже выгоревшим до конца, и обратно ему приходилось подыматься в темноте. А гости еще шли провожать друг друга, да так и провожали иногда всю ночь, от одного к другому, увлекая с собой порою и хозяина, так что к утру всей компанией они возвращались снова в его квартиру варить утренний кофе. В журналах и газетах шла полемическая война, которую он любил, будучи мастером инвективы и разил булавой и ше-

стопером, — по тупым головам противников. Дела было хоть отбавляй! Надо было искать сюжетов для опер, тем для симфоний, слов для романсов его друзей. Надо было спорить, убеждать, горячиться, восторгаться.

У него на глазах приподымалась завеса со «святая святых» их творчества (они сами, впрочем, предпочитали говорить о своей работе, как повара о блюдах «я состряпал, я изготовил, я спек»). У него же был один только талант: дар восторга! В те чудесные кушанья, которые «стряпали» его друзья, он мог только прибавить немного перца, чуть-чуть соли и много, очень много лаврового листа. Дни его были переполнены через край. В один и тот же день приходилось проделать столько разных вещей! Справиться с привычной рутиной Библиотеки, которую он пестовал как нянька, куда ходил ежедневно, не пропуская даже воскресений; поработать хоть немного для себя, для души над каким-нибудь вопросом истории искусства, вроде исследованья русского орнамента; просмотреть корректуру последней статьи, заехать на открытие Передвижной Выставки, или поспеть в ателье Репина, Крамского, Верещагина. Позаботиться о праве жительства для еврейского мальчика, которого рекомендовал ему Антокольский или съездить к красавице баронессе Анне Гинцбург похлопотать у нее о стипендии для юного пианиста; побывать у «Людмы» Шестаковой и прослушать там новые романсы Мусорянина. Поспеть на премьеру в Александринку, да еще заехать в цирк Чинизелли (он обожал цирк за его яркую и мишурную красоту). Так что на придумывание сюжетов и тем для музыки его друзей не было уже времени, кроме поздней ночи и раннего утра. Ложась в постель после такого дня, он долго порой не мог успокоиться, и сердце стучало в грудь сильными, тяжелыми ударами. Он прислушивался к его биению, и мнительный страх охватывал его. Как все очень здоровые люди, он боялся болезни и смерти. Он не хотел уйти до времени из жизни, где не все было ладно, где были и

горе, и неправда, но которую он любил сильной, языческой любовью.

Он посылал венки и цветы, писал программы и отчеты. Он, как никто, заботился о каждом из своих друзей, а они настолько привыкли к этому, что это казалось им само собой разумеющимся. «Кто послал венок? понятно, Стасов». И то, что это стоило внимания, заботы, наконец, просто денег их доброй няне, об этом позабывали. Он пестовал и нянчил, ахал и охал, подталкивал и подсаживал. А когда приходили горе, утраты и болезни, он тоже был тут как тут, внимательный, незабывающий. А когда приходила смерть, а с ней, постепенно, даже у самых близких, забвение, он один помнил и напоминал, хоронил и ставил памятники, писал статьи и биографии, устраивал концерты и издавал сочинения. Благоговейно хранил вечную память, словно сам вечный, седеющий, бессмертный.

Кем он был? Мухой, которая говорит: «мы пахали», трутнем, пользующимся медом рабочих пчел? Оводом, жалящим уставшую лошадь? Да, он было оводом, добрым оводом, который жалил лошадь для ее же блага: чтобы не застоялась! Был ли он на самом деле дирижером своего оркестра или только размахивал палочкой, а оркестр все равно играл свое? Больше умственных дарований был в нем какой-то талант социабельности. Он «держал», он объединял всех этих капризных, обидчивых, порою неуютных людей, всех этих неуживчивых индивидуалистов. Без него все бы распалось и они разбрелись бы до времени, как разбрелись потом, когда время пришло. Его седоватая борода трепыхалась, как белый панаш, собиравший бойцов в суматохе сражения, его ободряющий поучительный голос гудел, как труба сбора. Добрый овод, гудящий шмель единения!

Он ли создал теории, которые исповедовал Балакиревский кружок? Нет, не он один. Были ли правильны эти теории? То, чему он учил — национализм в искусстве, пре-

клонение перед народной песней, реализм были истины не бесспорные. Но для того момента, для тех людей во всем этом была та правда, которая помогала им жить и творить. Таланты, пошедшие по другому пути, верившие во «всечеловеческое» искусство, как Серов и Рубинштейн, зачахли, не развивались.

И если по плодам познается дерево, то плоды на древе русского национального искусства играли и искрились, как золотые яблоки в садах сказочной Жар-Птицы, о которой собирался написать оперу друг Милий.

II

«Милий Чешский», как звал Балакирева Модест с тех пор как тот побывал в Праге, вел в эту зиму странный образ жизни. Он часто уходил куда-то, надев торжественный черный сюртук, взяв в руки палку и красные перчатки. В его скромной комнате стали появляться какие-то экзотические люди, с которыми он говорил на плохом немецком и, главным образом, жестами. Все это были братья славяне, съехавшиеся в Питер, где был основан Славянский Комитет. На Балканах и в славянских землях Австрии шло броженье. Представители разных славянских групп с надеждой посматривали в сторону Московии. В это время панславистское движение находило сочувствие в очень высоких русских бюрократических кругах. Приезжая в Питер, «братушки», естественно, разыскивали и того, «умельца» (художника) и «капельника», который прославился на весь славянский мир постановкой «Руслана» в Праге.

Милий теперь, кроме русских народных песен, со вниманием изучал и другие славянские и даже венгерские напевы, которые он считал по происхождению и духу славянскими. Он рылся в Публичной Библиотеке у Стасова, и порой заставлял своих серьезных, бородатых, горящих политическими страстями посетителей, петь ему их родные мелодии.

Они исполняли их серьезно, как старательные дети, изредка фальшивя. В результате этого увлечения славянским фольклором сам Милий написал «Увертюру на чешские народные темы», а Корсиньке указал несколько интересных сербских тем, на которые тот с большой быстротой и с немалым умением сочинил свою «Сербскую Фантазию».

На двенадцатое мая был назначен в Городской Думе торжественный концерт под управлением Балакирева. Программа должна была заключать образцы музыки разных славянских народностей. Тут были и «Камаринская» Глинки, и малорусский «Казачек» Даргомыжского, и «Сербская Фантазия», и «Чешская Увертюра». Было еще и многое другое.

Репетиции концерта прошли не без инцидентов... Но это были не политические инциденты и не германская интрига. Благодаря спешке переписчик наделал ошибок в «Чешской Увертюре». Первая скрипка благодаря этому сбилась. Балакирев рассердился и начал кричать на скрипача: «Вы не понимаете жестов дирижера! Вам не в оркестре место, а в...» Скрипач обиделся и ушел, а оркестр отказался репетировать. Кое-как все это уладилось, первую скрипку заменили и концерт состоялся.

Прошел он с большим подъемом. Публика была необычная, много профессоров, крупных чиновников, военных. Темные глаза сверкали на энергичных лицах южных славян. Солидные чехи, забыв дисциплину, кричали «слава! слава!» и сербы отвечали «живио!» Болгарские революционеры, мечтавшие о восстании против турок, аплодировали так, словно взрывали бомбы. Балакиреву поднесли несколько венков.

На другой день в С.-Петербургских Ведомостях, давая отчет об этом «славянском» концерте, Стасов обмолвился не очень удачной фразой: «дай Бог, чтобы наши славянские гости навсегда сохранили воспоминание о том, сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей

кучки русских музыкантов». «Русские музыканты» были не очень-то довольны этой фразой, особенно же скромный, не терпевший рекламного шума Римский-Корсаков. Он считал ее бестактной, но она была ярка и запомнилась. Газетчики набросились на эти слова, сделали их предметом насмешки; в публике зашептали недружелюбно о «могучей кучке», — и балакиревский кружок получил свое воистину боевое крещение, и крестным отцом его был Стасов. Они навсегда остались «Могучей Кучкой», просто «Кучкой», или даже (совсем нехорошо) «кучкистами».

III

У Балакирева явилась мысль: выписать для управления серией концертов Р. М. О. знаменитого Берлиоза, считавшегося первым дирижером своего времени. Великая княгиня охотно приняла это предложение. Она даже оказала редкую честь старику и пригласила его жить во время пребывания в Петербурге у нее в Михайловском дворце. Он должен был получить за шесть концертов громадную сумму — 15.000 рублей. Берлиоз однажды уже побывал в России в 1846 году и концерты его тогда были сплошным триумфом и на время вывели вечно нуждающегося композитора из очень запутанных обстоятельств. Он на всю жизнь сохранил прекрасные воспоминания о морозной стране, где его встречали такими южными, такими горячими восторгами.

Концерты под управлением Берлиоза должны были идти вперемежку с обыкновенными концертами, которыми дирижировал Балакирев. Милий взял на себя черную работу с оркестром и служил переводчиком между гостем и русскими музыкантами. В программу концертов входили как классические произведения, главным образом бетховенские симфонии, так и вещи самого маэстро. Среди, бетховенских симфоний была намечена и Девятая, но без последней, хоровой части.

Первый концерт Берлиоза состоялся 16 ноября. Успех превзошел все, что можно было вообразить. Пресса дала восторженные отзывы, Р. М. О. чествовало великого гостя обедом. Берлиоз тоже устроил прием для своих друзей и почитателей во дворце. Это превосходило успех Листа.

Но, несмотря на триумфы, старик был болен, подавлен и удручен. Балакирев посещал его и брал с собой иногда и Стасова. То сильное и доброе, что было в личности Стасова, действовало живительно на Берлиоза, словно согревало его старое сердце и кости. Сколько раз находил он его лежащим и охающим на диване, неспособным, кажется, сделать малейшее движение! Но он умел растормошить его, заставить подняться, надеть фрак и ехать с ним куда-нибудь в ресторан, в оперу, или к брату Дмитрию. На этот раз болезнь была, кажется, более серьезного свойства. «Entrez!» раздался стариковский, хриплый голос, когда лакей подвел их к двери его апартамента. Маэстро лежал в небольшой круглой гостиной на диване, весь обложенный подушками. Он был очень худ, большая голова его казалась слишком тяжелой для тонкой, сморщенной шеи. Выдающиеся скулы горели: у Берлиоза был легкий жар. Орлиный нос придавал ему вид хищной и усталой экзотической птицы. Глаза смотрели остро и блестели, вероятно, тоже от жара. Старик им обрадовался и после обычных приветствий, когда они уселись в малиновые кресла против него, стал жаловаться на слабость. Он до сих пор не вполне оправился от путешествия, хотя теперь проделал путь по железной дороге, а не так как в первый раз, когда в санях, по твердому снегу, он пересчитал чуть ли не все ухабы и рытвины по русским дорогам. Но он в восторге от России. Он готов был бы снова ехать сюда на санях, только чтобы попасть в эту удивительную страну, дирижировать перед этой отзывчивой, понимающей публикой. Когда он уезжал сюда в первый раз, сатирический Charivari шутил, что «Monsieur

Emberlificoz est devenu Monsieur Berliozkoff»[3]. Что ж, он рад был бы на самом деле стать Берлиозковым, поселиться в России, сделаться скифом, славянином. Только здесь люди живут искусством! Как и многие иностранцы, Берлиоз охотно поддавался иллюзии, что в России духовные интересы играют огромную роль, что русские живут и дышат искусством. Так оно и было на самом деле, в те минуты, когда в воздухе мелькала его дирижерская палочка. Славянская душа, легко поддающаяся гипнозу искусства, действительно, отдавалась в эти минуты его чарам. В разговорах со знаменитым музыкантом русские люди проявляли бездну отзывчивости и идеализма. И Берлиозу казалось, что в России в противоположность Западу, нет власти денег, интриг, косности, душивших его на его родине. И он забывал о том, что эти очаровательные и отзывчивые люди — совсем другие в своей обыденной жизни, что за окнами дворца и концертной залы лежит огромная, сонная, косная страна!

Стасов и Балакирев пришли просить маэстро исполнить Бетховенскую Девятую целиком с хорами, не опуская последней части. Стасов на том певучем французском языке, который якобы так нравится французам, уговаривал Берлиоза сделать такую попытку, предоставив Балакиреву всю черную работу подготовки ее. Но Берлиоз не поддавался на уговоры. Он тряхнул головой, и знаменитая седая прядь его волос упала на лоб еще упрямее. «Нет, нет, это невозможно!» Очевидно его обычные комплименты русскому хору и оркестру, якобы самым лучшим в мире, не были вполне искренними. Потом они заговорили о Серове. Серов обиделся на то, что его не пригласили на чествованье дня рожденья Берлиоза, которое устроило Р. М. О. Он даже написал письмо

[3] Игра именем Берлиоза, приблизительно означающая: «Господин Надуватель сталь господином Берлиозковым».

в газеты, возмущаясь тем, что посмели обойти приглашением почетного члена Общества. Но нигде в уставе Общества, нет обязательства звать на обеды всех членов, даже почетных. К тому же обед был устроен совместно с Бесплатной Школой и отдельными почитателями маэстро. Серов ярый Вагнерист, но хочет есть из двух ясель, танцевать на всех свадьбах.

Берлиоз весело засмеялся. Он счел своим долгом пригласить Серова на обед, которым он отблагодарил за внимание своих русских друзей. Однако, во все время обеда вид у Серова был такой будто его завлекли в какое-то неподобающее ему место. Может быть, обстановка Дворца смущала его либеральные чувства? Он казался рассеянным, был молчалив, а когда говорил, то только о Вагнере.

— Этот вагнерист попахивает Мейербером — вставил Стасов. Но Берлиоз стал защищать Мейербера. «Это самое сильное театральное дарование нашего времени» говорил он. «Что касается Вагнера, то он просто несносен. Понятно, это новатор борец, бескорыстный музыкант, а не ремесленник, гоняющийся за деньгами. Но что за диссонансы! что за дикие модуляции! что такое «Тристан», как не один долгий хроматический стон, полный диссонансов. А «Летучий Голандец»? бесконечный ряд хроматических гамм и тремоло без единого луча света!»

Берлиоз замолчал, и они не прерывали молчания. Он смотрел в окно на снежные крыши и вспоминал об одной из самых странных страниц своей жизни, о приключении, которое с ним тут было. Впрочем, можно ли было назвать приключением один из тех трагикомических эпизодов, которые не раз случались с ним и были так непохожи на его яркую музыку? Романтизма и в них было хоть отбавляй, но какого-то не по-французски мечтательного. Поиски истинной, единственной любви не покидали его никогда, от ранней юности до самой старости. Голодное сердце столько раз зажигало его

воображение, и оно вспыхивало ярким пламенем, чтобы потухнуть...

Это было в первый триумфальный его приезд в Россию. Она была маленькая хористочка, даже не особенно красивая, с милым, кротким, безответным выражением лица. Она была очень бедна и кроме пения работала корсетницей в мастерской у сестры. И эта бедность, кротость и безответность пленили его. Он гулял с ней по петербургским улицам, иногда уходя далеко за заставы, где ровной пеленой лежал розовый снег, освещенный закатным солнцем, где на всем пейзаже была закатная зимняя грусть. Он жал ей ее маленькие ручки, получал иногда поцелуй холодных, равнодушных губок. Он готов был увезти ее с собой во Францию, но она не поехала. «Je vous ecriverai», говорила она, обещая писать ему в Париж. Но обещания не сдержала и не написала ни разу. Так и кончился этот роман, похожий на исступленные повести другого мечтателя, писавшего о кротких девушках, об оскорбленных и униженных, о белых ночах и бедных людях. Словно композитор заразился Россией в русском воздухе.

На прощанье он крепко жал руки Балакиреву и Стасову. «Вы, Стасов, своей неизменной добротой согреваете мое стареющее, холодеющее сердце» говорил он.

Вскоре он уехал. Накануне отъезда он подарил Балакиреву свою дирижерскую палочку из слоновой кости. Милий хранил ее бережно, как высшую инвеституру гения.

IV

Недаром сорвались с запальчивого пера Стасова эти слова о «могучей кучке». Было что-то могучее в их быстром расцвете.

И все же, хотя Милий был в это время на небывалой высоте, почти «диктатором» музыкального Петербурга, про себя Стасов знал, что он на этой высоте не удержится, сорвется. Он это чувствовал до самых «корней» своей души. «Орел» во

всем музыкальном, в жизни он часто был недостоин самого себя. К его прежней реакционности и мизантропии все больше примешивалась российская, обывательская лень. Как прежде любил он поиграть в карты, и при этом балагурил так, как это делают все игроки в России, становился уютным, обывательским, похожим на миллионы Иванов Ивановичей, поигрывающих в картишки по маленькой. Трефовый король почему-то напоминал ему митрополита Исидора. «Исидоренка — говорил он — ну-ка, потрудись за меня. У Исидоренки нос картошкой». Или, кладя карту на стол: «ну-ка, туз, его и сам Господь Бог не побьет!» Он все реже доводил до конца свои произведения... Корсинька жаловался, что Милий совсем не жалеет времени, ни своего, ни чужого. Времени «Римлянина», он, действительно, не жалел, смотрел на него с чувством собственника. Но это было безбожно, так как сам Римлянин боялся буквально потерять полчаса для работы. Он не переставал учиться, вечно сидел на какой-то (воображаемой) университетской скамье. После своего шедевра «Садко» он написал теперь новую симфоническую поэму «Антар» на сюжет восточной сказки Сенковского, и вещь обещала быть превосходной. Упорно от пустых разговоров он возвращался к своему предмету, к своему прямому делу, постоянно «учил музыку», думал о ее проблемах. В сущности, он был единственный мыслящий музыкант в их группе и отнюдь не дилетант, несмотря на свой мундир. Правда, по части оригинальности Модест мог их всех за пояс заткнуть. С этим соглашался даже «идеалист» Балакирев, которому не по душе был реализм Мусорянина. Да, это больший всех, почти гениальный талант, но талант его просто выходит вон из всех пазов, а критики никакой.

Единственно, чего не хватает Римлянину — это страстности, сильного чувства. Стасов не раз говорил это другу в глаза. «Но не бойтесь, Корсинька, — прибавлял он в утешение, —

придет минутка, когда Вас кто-то и что-то завертит и окунет в омут, и тогда Вы запоете петухом. Это случится в виде сильного пожара. Что у Вас есть достаточно для этого пороха, в том я не сомневаюсь, видя как страстно Вы любите Милия». В этом Стасов как раз ошибался: чувство к Милию уже оскудевало в душе Римского Корсакова. Но ему все-таки суждено еще было «запеть петухом».

Бородина Стасов очень любил, да как было и не любить его? Но многое и раздражало в милейшем Химическом Господине. Он был ужасный консерватор и, делая шаг вперед, делал тотчас же сто назад. Он, кажется, все на свете с удовольствием бы заморозил, чтобы не двигалось, не мешало ему сидеть в лаборатории или дома пить «чайчечочек», как он выражался. Подвинуть его на музыкальное творчество было еще труднее, чем Милия! Однако, симфония понемногу подвигалась. Ее Стасов любил, как собственное детище. Было в ней что-то могучее, древне былинное, словно широкое дыхание богатырской груди. И подлинный Восток, почище еще чем у Глинки.

Дирекция Р. М. О. решила прибегнуть снова к тому методу, который она немного по иному неудачно испытала с Мусоргским. Ей хотелось поощрить молодые таланты. Но с другой стороны она считала невозможным давать публике слабые и дилетантские произведения. Вот она и обратилась к молодым композиторам с просьбой: представить ей свои новые вещи, которые будут сыграны на большой пробе в концертной зале Михайловского Дворца... Затем в зависимости от того, как примет их избранная публика на пробе, они будут исполнены публично, или возвращены авторам. Таким образом, сам автор не должен был уже быть судьей своей вещи, как в случае с Мусоргским, а публика. Балакирев, которому не терпелось исполнить симфонию друга, взял ее для этой пробы, и тем чуть было не совершил роковую ошибку.

Дирекция Р. М. О. могла не без основания причислять Бородина ко всем другим начинающим и дилетантам, которые требуют осторожного отношения. К тому же для репетиции партии в симфонии были переписаны наспех, с ошибками, вещь была трудная и потому прозвучала прескверно. Несмотря на это Балакирев, выговоривший себе право самостоятельно составлять свои программы, твердо настаивал на публичном ее исполнении. Дирекция была в ужасе, но что было делать с упрямцем!..

Концерт был назначен на 4-ое января 1869 года. После неудачной пробы во Дворце состоялись и обычные репетиции, и тут мнение о симфонии стало явно меняться. Кологривов, тот из директоров Р. М. О., который с наибольшей симпатией относился к Балакиреву, радостно сообщил Милию, что симфония начинает многим нравиться. Даже директор консерватории Заремба, и тот признал, что автор не без таланта. Все же Балакирев с волнением ждал субботы 4 января. Он опасался не столько широкой публики, сколько профессиональных музыкантов и критиков, много более косных в своих взглядах, чем публика. Первая часть симфонии была принята холодно: немного похлопали и замолкли. Балакирев поспешил перейти к скерцо. Но скерцо прошло бойко, раздался взрыв рукоплесканий, автора вызвали и скерцо бисировали. После финала снова вызывали автора. Это был успех.

Даргомыжский, вице-председатель петербургского отдела Р. М. О., тоже волновался за судьбу симфонии. Душою он был сам теперь членом этой «балакиревской банды», которая сумела согреть его старое сердце своим признанием. Но он был болен, обострившийся аневризм помешал ему быть на концерте. Он просил, чтобы к нему непременно зашли после концерта, рассказать, как все было. Но заехал к нему один лишь генерал Вельяминов, не музыкант, и не мог описать все подробно, «как хотелось больному... Он поджидал других. И,

действительно, они оживленной и шумной компанией подходили к его подъезду после концерта, но не решились подняться, боясь потревожить больного. Он скончался в это утро в пять часов. В завещании своем он просил Кюи закончить «Каменного Гостя», а Римского-Корсакова сделать его оркестровку. Этим он публично свидетельствовал о своей близости к балакиревскому кружку...

Дарго умер, живые оставались жить и по эгоизму молодости не слишком печалились. Одному Модесту было, кажется, по настоящему жаль этого желчного, маленького человека. Но и Модест не забывал его недостатков. Даргун показал ему как-то свою запись в альбом приятеля: «Чтобы сделаться истинным художником надо: любить добродетель, искусство, женщин; терпеливо сносить равнодушие и пристрастие знатоков; презирать роскошь, светские удовольствия, брань газет и зависть... Не знаю, можете ли Вы это все, любезный барон, а я не могу»... И Дарго весело смеялся своим тонким смехом над собой, над тем, что могло бы служить ему эпитафией. Мусоргский считал даже, что, может быть, лучше, что «Каменного Гостя» поставят, когда его автор уже «среди предков». При всем своем революционном новаторстве, Дарго оставался «человеком сороковых годов». Он, пожалуй, не выдержал бы возмущения, которое должна была вызвать его опера. Он легко «окислялся» от малейшего неодобрения и, кто знает, удержался ли бы на должной высоте?

V

Бородин радовался успеху своей симфонии и принялся за работу над второй. Стасов, знаток былин и сам немного похожий на древних богатырей, радовался эпическому складу бородинского дарования. Все принимало у него могучие, широкие, пластические формы... Мелодическое дарование его было незаурядным. Всякому, кто слышал его романсы,

было ясно, что он способен к творчеству и в вокальной области. Стасову особенно нравилось «Море». По его мнению, это был самый лучший, самый «великий» романс на свете. Он был счастлив, когда автор, тронутый его восхищением, посвятил «Море» ему, Стасову. Но и другие бородинские романсы — всего какая-нибудь дюжина — и «Морская Царевна», и «Спящая Княжна», и «Песня о темном Лесе» напоминали ему Глинку и «Руслана». И он начинал думать, что Бородин создан для оперы, и что именно он, а не Кюи будет наследником Глинки. Сам Бородин тоже подумывал об опере, искал сюжета, но его вчуже пугала та бесконечная возня и работа, которая связана с сочинением оперы, и для которой у него не было времени. Балакирев посоветовал ему драму в стихах Мея — «Царскую Невесту». Сюжет сперва, было, понравился Александру Порфирьевичу, но когда он принялся за дело и сочинил несколько сцен, — то в сюжете разочаровался: тонущая в крови, мелодраматическая Русь Грозного, Русь гонителей и гонимых инстинктивно отталкивала его светлую натуру. Он не был русским Мейербером и ему не нужны были русские Варфоломеевские ночи.

Стасов думал о другом, а именно о «Слове о Полку Игореве». Чудная эпическая поэма, самая прекрасная в русской литературе, об эпохе самой прекрасной в русской истории — что могло быть источником более высокого вдохновенья для его друга? Уже познавшая тяжкие испытания, но еще не омонголенная, не оскверненная игом Русь; еще рыцарственный и благородный быт князей; уже нависшая угроза с юго-востока, из половецких степей; борьба, поражение, надежда. Стасов думал обо всем этом, когда не спал по ночам, или, проснувшись, в ранние утра (днем у него не было времени). И вот, в апреле 1869 года, перед самой Пасхой, он смог уже представить другу подробный сценарий оперы под названием «Князь Игорь».

Бородин был в восторге. Воистину, это было красное яичко к Светлому Празднику. Опера, казалось ему, уже лежала перед ним в главных своих очертаниях, как на ладони. «Сюжет мне ужасно по душе, будет ли только по силам? Не знаю. Ну, да волков бояться — в лес не ходить! Попробую», говорил он, благодаря Владимира Васильевича.

«Волки» были не только трудности такого сложного предприятия, как опера. «Волки» были свои, домашние, давно знакомые: лаборатория, лекционный зал, благотворительные заседания. Но были и трудности по существу дела. Первая трудность была в самом либретто. Он, как и все члены кружка, даже и не подумал о том, чтобы обратиться к профессиональному литератору и хотел сам написать слова для своей оперы. Сюжет «Слова о полку Игореве» привлек его сразу с чрезвычайной силой, как это бывает с тем, что влечет нас как бы по «избирательному сродству». Ведь в нем самом, как и в Стасове, было нечто родственное князьям и витязям, героям и богатырям древней Руси. Мало того, плен Игоря среди кочевого азиатского племени половцев давал ему возможность выразить в музыке и другое, что незримо для него самого таилось в нем, то восточное, что унаследовал он от отца. Однако, «Слово о полку Игореве» будучи изумительной поэмой, не давало достаточно материала для либретто. Что было в нем, кроме краткого поэтического рассказа о том, как путивльский князь Игорь Святославич созвал своих сородичей, других южнорусских князей, на борьбу против половцев; о том, как поход его сопровождался недобрыми предзнаменованиями, как попал в плен сам князь, и как убивалась по нему его княгиня. Всего этого было как будто бы недостаточно!

Он бодро принялся за дело, побывал у Стасова в Библиотеке, набрал себе по его указаниям уйму книг, обложил себя источниками, погрузился в историю, в этнографические и музыкальные изыскания. Он изучал всякие тюрко-монгольские народные песни и отыскал даже песни

малочисленных потомков древних половцев, которые еще сохранились в Венгрии. К осени он мог уже похвастаться перед женой (он нередко позволял себе перед ней такое невинное хвастовство!), что «химикусы были довольны работой, сообщенной в Химическом Обществе, а музикусов я также ублаготворил первым номером «Игоря», где Сон Ярославны вышел прелестно». Чего музикусы, увы, не знали, это, что увлечение «Игорем» и музыкальным творчеством было уже позади и, что сейчас он был снова в «пассии» лабораторных работ. Что он строил «лабораторийку» при своей квартире, куда уже проводился газ и где ставилась мебель и что все это представлялось ему столь милым, уютным и удобным, что, как он признавался жене: «майчики (стыдно сознаться!) иногда без всякой нужды ходят туда только посотеть (посмотреть), а когда все будет готово — все будут сидеть там. Правда!» Печальная для «музикусов» правда. Когда Стасов заметил ее, убедился, что Игорь не двигается, он даже предложил этот сюжет, как заштатный и бесхозяйный Римлянину. Но Римский-Корсаков писал уже оперу на другой сюжет и как раз на сюжет брошенный Бородиным, а именно на «Царскую Невесту» — славянофила из немцев, Льва Мея.

Вероятно, именно разочарование (не в сюжете Игоря, который, напротив, он все более чувствовал, как предназначенный, суженый себе), а в своей способности справиться с долгой и кропотливой задачей сочинения оперы, толкали Бородина к работе над новой симфонией. Симфонию «выносить» и родить хоть тоже было нелегко, хоть и эти «роды» продолжались долго, но все же через пять лет симфония на свет появилась, а опера не была закончена и через восемнадцать! И все то, что он хотел вложить в «Игоря», вкладывал он в эту свою вторую симфонию. Доблесть древнерусских князей и — еще древнее — дозоры богатырей в безграничных степях, их борьба с кочевниками, их победы и поражения, все было тут. Стасов восторгался первыми, услышанными им от-

рывками, он звал симфонию «своей», «богатырской», «львиной» или даже просто «львицей».

Александр Порфирьевич все больше дружил с Корсинькой. Их сближение, так же как сближение Корсиньки с Мусоргским, шло параллельно легкому, но уже заметному для чуткого Стасова охлаждению между Корсинькой и Милием. «Я шпион, от меня ничего не скроешь», любил он говорить о себе, произнося это слово в нос: «шпигон». С Модестом и Корсинькой отношения у Бородина были простые, товарищеские, хотя с оттенком почтительности со стороны младших друзей. Они с полуслова понимали друг друга, делились друг с другом своими проектами и планами. Они любили разговаривать друг с другом как техники, как мастера одного цеха. Корсинька нередко ездил в гости к старшему другу, засиживался у него до поздней ночи и оставался ночевать. Бородин точно также как и Стасов и Модест заглядывал к Римскому в его маленькую комнатку, которую он снимал в квартире рабочего за 11 рублей в месяц. В тесной комнатке, казалось, трудно было уместиться высокому Стасову или плотному Бородину: ее почти всю заполняло фортепиано. «Римлянин» все свободное время проводил за ним и за нотной бумагой. Однажды Бородин зашел к нему рано, в девять часов утра. «Адмирал» обрадовался, накинул пиджак и был немного смешон в этом виде, без формы, в пиджаке поверх синей русской рубашки, длинный неловкий, улыбающийся. Он не знал, как лучше усадить гостя, принялся сам раздувать самовар, поить чаем Александра Порфирьевича. Потом они сели за рояль, играли фуги Баха, собственные свои вещи. Бородин наиграл начало новой симфонии и Корсец от восторга неистовствовал. Он размахивал руками, смешно оттопыривал нижнюю губу, подыгрывал то бас, то дискант. Бородина ждали где-то к завтраку, но когда друзья впервые расслышали бой часов на соседней башне, то оказалось, что уже четыре и о завтраке не могло быть и речи. За эти семь часов они

«усидели» два самовара и сыграли уйму музыки. Бородин шутил, что давно уже так «всласть» не музицировал и не пил так много чая, а он ли не умел дуть «чайчечочек»! Корсинька рассказал о новой симфонии Милию и наиграл ему из нее кое-что. Балакирев, который в последнее время дулся на Бородина (как, впрочем, и на всех друзей), теперь, встретив его у Людмилы Ивановны, вдруг словно переменился весь. Раскис, смотрел на него влюбленными глазами, разнежился и вдруг, как будто не умея иначе выразить свои чувства, подошел к нему, взял двумя пальцами за нос и крепко поцеловал в щеку. Бородин шутил, что Милий простил его так, как наказанные дети вдруг перестают дуться на маму и «прощают» ее... Милий «прощал» его за симфонию.

Скоро слух о новой симфонии и об «Игоре» распространился по музыкальному Петербургу. Бородина всюду просили исполнять отрывки из оперы, особенно необыкновенно оригинальные по ритмам восточные пляски. Играл он плохо, пел, пожалуй, не лучше. Если в обществе случался Мусоргский, он по своему обыкновению смеялся над бородинскими «пулярдками» и сменял его у рояля. Он тоже пел отрывки из оперы и «Плач Ярославны», и «Кончака». Особенно хорошо выходил у него половецкий хан. Он как-то особенно подчеркивал некоторые слова и слоги, от чего получались неожиданные эффекты. «Я тебе под-дарю» пел он и делал при этом жест царственного величия и щедрости и потом, с необыкновенною нежностью, он переходил к объяснению хана в любви к своему пленнику.

Но ты меня не боялся,
Пощады не просил князь.

Вообще они были в моде. Их известность стала выходить за пределы узко-музыкальных сфер, ширилась, как круги по воде от брошенного камня. Так, популярный в то время ху-

дожник Маковский и вся его семья просто бредили новой музыкой, не знали, как залучить к себе ее представителей. Бородин, после многих уклонений, стал бывать у них, и жена Маковского, тоже художница, рисовала его портрет. В доме Маковских поставили даже «Каменного Гостя» целиком, там только и разговоров было, что о новой музыке, о реализме в искусстве и т. д. Дамы Маковские целый день млели и таяли от новой музыки, бранились с ее противниками, плакали от восторга. Маленькая Маня, дочка художника, долго недоумевала, почему ее тетя «Сашок» все плачет за роялем. Наконец она решила, что «Сашок» жалеет музыку. Другая маленькая Маня, ее кузина, пела целый день бородинскую «Спящую Княжну». Она сама подбирала на рояли аккомпанемент и старательно выводила детским фальцетом, ставя ударения на «ли»:

И никто не знает, скоро *ли*
Час настанет пробужденья?

Ей особенно нравились в конце интервалы секунды. «Вот оно, молодое поколение, небось сразу все схватывает», — шутил Бородин, трепля по щечке свою юную поклонницу.

VI

Но не одни розы были в жизни «Кучки», и не все курили им фимиам. Газетная война не прекращалась вокруг них. Кроме Кюи и Стасова, все прочие музыкальные критики сомкнутым строем сражались против них. Кюи и Стасов были даровитые литераторы и сильные полемисты. Кюи казался умнее и тоньше Стасова, но у него не было «сердца» и потому он, несмотря на свой ум, делал массу промахов. У него было слишком много задних мыслей и мало подлинной убежденности. Для чуткого Стасова, он уже «пахнул изменой». Несколько раз вмешались в словесную войну и нелитераторы — Римский-Корсаков и Мусоргский. Вот как это случилось.

Кюи был тонкий кондитер и умел находить выход из трудных положений. В таком положении очутился он, когда поставил свою оперу «Нижегородцы» дирижер Мариинского Театра Направник. Что было делать? Хвалить — значило изменить своим друзьям и своим принципам. Бранить? Но это означало бы разрыв и ссору с влиятельным капельмейстером. Направник, чех по рождению, был хороший музыкант, одаренный необыкновенным слухом. Во время оркестровых репетиций он мгновенно слышал малейший оттенок звука, тотчас же обнаруживал «фальш» и «грезь», как он выражался. Он был работящ, добросовестен, оркестр его уважал. Но у него не было ни искры огня или вдохновения, он был типичный «сухарь» и таковым же остался в своей опере...

Кюи придумал предложить попробовать свои силы на поприще критики Римскому Корсакову. Предложение польстило Корсиньке, ведь его самолюбие немало страдало от того, что его считали просто ничтожным офицериком. Он с полной наивностью принял предложенную ему Цезарем критическую ферулу. Со всей честностью и прямотой, не замечая подвоха, он разбранил «Нижегородцев» и приобрел себе врага на всю жизнь.

Атмосфера обострялась. Стасов назвал своих противников «музыкальными лгунами». Критик Фаминцын привлек его к суду за клевету, но добился осуждения своего противника не за клевету, а только за брань в печати, что кружок счел своей победой. Серов в полемическом азарте доходил до того, что писал про Балакирева, что «Любая вторая скрипка из провинциального оркестра могла бы отмахать палочкой с большим успехом», чем Милий. Феофил Толстой, по прозванию «Фиф», не отставал от братии в своих нападках на «Кучку».

Неожиданно в эту войну вмешался Модинька. Он благоразумно не стал на путь критика-любителя, как сделал это

Римский-Корсаков. Верный себе, он остался композитором и, чтобы нанести удар противникам, изобрел новый жанр музыки — музыкальную сатиру, написал свой «Раек».

Те, кто бывали в России на масленичных гуляньях, слышали там доморощенных юмористов, т. н. «раешников». Они показывают разные «чудеса в решете» и сопровождают свои «показыванья» рифмованными импровизациями. Раешник-Мусенька «показал» всех критиков, противников их «благословенного кружка».

Первым выступал Директор Консерватории Заремба под религиозную музыку из генделевских «Маккавеев». «Углубляя» свое преподавание гармонии туманными мистическими теориями, Заремба

«С помощью божией»
Учит, что «минорный тон —
Грех прародительский»,
И что «мажорный тон —
Греха искупление».

За ним вприпрыжку бежит «Фиф» Толстой, («Ростислав»): Фиф был поклонником итальянщины и особенно Патти. И вот под мотив салонного вальса:

Фиф вечно юный,
Фиф неугомонный,
Фиф примиритель,
Фиф всесторонний,
Патти воспевает:
О Патти, Патти,
О Патти, Патти,
Чудная Патти,
Дивная Патти.
О, Ти-ти, Патти,
Па-па, Ти-ти.

За ним шагом плетется «младенец» Фаминцын, который хочет смыть с себя «моральное пятно», оправдание Стасова в обвинении в клевете. Четвертый «удалец» сам Серов:

Вот он, Титан,
На тевтонском Букефале
Заморенном цукунфтистом,
С пачкою громов под мышкой
Изготовленных в печати.
Кресло гению несите,
Негде гению присесть,
На обед его зовите,
Гений очень любит честь!

Это был отзвук самолюбивых претензий Серова стать во главе Р. М. О. и обиды на то, что его не позвали на берлиозовский обед.

Мусинька знал воинственный характер маленького «титана», который объединялся с другими критиками только для борьбы с «Кучкой», но был всегда готов напасть и на своих союзников:

Сей титан, сей титан
К ним в компанию попал
И тотчас же осерчал,
С яростью на них напал
И жестоко оттрепал...

Пока не примирила их всех светло-русая богиня муза Евтерпа, орошающая их «златым дождем с Олимпа».

Все это было так живо, так верно схвачено и так смешно, намеки на Евтерпу — Великую Княгиню Елену Павловну были так смелы, что смеху и аплодисментам не было конца, при исполнении «Райка» «раешником» Мусоргским.

VII

Увы, «титанической» жизни Серова пришел конец: он умер 2-го февраля 1871 года, 51 года от роду. Для Стасова это была смерть «лучшего врага», человека, которого он считал вредным для русской музыки, но с которым был связан неразрывно. Его вдова, Валентина Семеновна, обычно такая сильная и резкая, была теперь жалка, растеряна, убита горем. Он тотчас же поехал к ней, и она была тронута его посещением, его сочувствием. Она приняла его в скромной столовой их маленькой квартиры и тотчас же подняла разговор о том, как лучше всего увековечить память мужа. Стасов считал, что лучшим памятником ему будет издание его сочинений. Он взялся выхлопотать 3000 рублей на это издание у государя и вызвался быть его редактором. Как редактор он сочтет своим долгом свято сохранить все, что писал противник, даже резкие нападки на него самого. Серов был слишком крупная фигура и сам отвечал за свои слова и поступки. Но говоря это вдове, он про себя думал о том, какие ужасные промахи делал покойный критик. «Ma position c'est l'opposition», говорил он сам о себе и это была правда. Он был в оппозиции ко всему, к плохому и к хорошему и — увы! порою к великому. Он был предан собачьей преданностью только Вагнеру, который, как его не расценивать, был чужд России и бесплоден для русской музыки, как сухая смоковница. Он называл I-ю симфонию Бородина «доморощенной и ученической». Он считал «падение Балакирева и его партии» (когда Р. М. О. позорно устранило его) «делом вполне логическим и справедливым». Он утерял не только правильность суждения, но и моральное чувство. Что ж! ему же хуже. Все же из истории музыкального развития России его не выбросишь.

Потом, в полутемной спальне, стоя над телом своего бывшего друга, он с болью и напряженно вглядывался в его восковые черты. Как это бывает, смерть словно мгновенно

стерла все, что за долгие годы наслоила жизнь. Несмотря на седые кудри и морщины, Серов стал снова похож на того мальчика, с которым он был дружен. «Совсем, совсем прежний Саша!» Стасов с горечью думал о бескорыстной деятельности этого человека, теперь оборвавшейся навсегда, о всем обилии его дарований. Но эта шумная деятельность была бесплодна, эти дарования только «соблазнительны» и вредны. «Один Бог и одна музыка», говорил Антон Рубинштейн. «Один Вагнер и одна музыка — его музыка» было credo Серова. Но измена национальному несет в себе свое отмщенье. И вся эта общечеловеческая музыка Рубинштейнов, Чайковских, Серовых отмечена проклятьем бессилия и бесплодия, музыка евнухов.

Глава одиннадцатая. Музыкальные барышни

«Teach me, only teach, Love,
As I ought
I will speak thy speech, Love,
Think thy thought.»

R. Browning.

I

В те изумительные месяцы, когда у Мусоргского, по его выражению, «Борис кипел», а Римский-Корсаков освобождался от внутренних пут и писал «Псковитянку»; в это время душевного подъема и веселой работы, в жизни обоих друзей все большую роль стали играть «музыкальные барышни», сестры Пургольд.

Они были очень разные. Стасов, по своей привычке давать прозвища, называл старшую «Шаша с шиньоном», т. к. она закручивала свои волосы в длинные локоны; Надю же он, по противоположности, звал «Шаша без шиньона». Но их было легко различить не по одной прическе. Саша была вся движение, трепет, непоседливость, грациозность. В обществе

вечно звенел ее милый смех. Когда же она бывала одна, то была склонна к депрессии и грусти. Надежда Николаевна (ее чаще звали по имени-отчеству, чем Сашу), была сдержаннее и суше сестры. Была в ней та пуританская строгость, которая так прелестна в юном возрасте и, увы, так окисляется, когда молодость проходит. Каждый в ее присутствии старался быть или хоть казаться серьезнее и честнее. Мы не знаем, понравились ли они при первом знакомстве Мусоргскому. Он же сразу произвел на них сильное впечатление. Знакомство произошло на одной из репетиций «Каменного Гостя» у его автора. Дарго предупредил Сашу, которая пела партию Лауры из только что написанной второй сцены, и Надю, которая как всегда аккомпанировала, что Дон-Карлоса будет петь с ними композитор Мусоргский. Сестры были немного взволнованы: слава Мусоргского, как музыканта и «насмешника», уже дошла до них. Они навсегда запомнили его тогдашнюю внешность. Он был хорошо сложен, маленькие руки его были изящны, волнистые волосы красиво зачесаны назад. Но выпуклые светло-серые глаза казались оловянными, невыразительными, нос был маленький и красный, и вообще все лицо было малоподвижно. В разговоре его была особенность: он не повышал голоса, как это делают другие, а понижал его до полголоса, словно говорил про себя.

Вся личность Мусоргского показалась им странной, загадочной (а что может быть лучшей подготовкой для романа?). Пение же его их восхитило. Им казалось, что немыслимо петь проще и выразительнее, совсем без той аффектации, которая была в его личности. Игра его на рояли была полна силы и блеска.

Они быстро сблизились и часто встречались — в своем доме, у Кюи, у Шестаковой, с которой сестры тоже познакомились. В начале лета, перед обычным отъездом своим заграницу, они побывали в Парголове, на даче у Стасовых и

ездили там верхом со Стасовскими дамами и молодыми композиторами, все же, как ни как, людьми военными. Впрочем, ни Модест, ни Корсинька не отличались ловкостью в качестве наездников, особенно близорукий Корсинька. Хотя Модест позволял себе с ними порой довольно вольные шутки и говорил театрально-громким шепотом «в сторону» Людмиле Ивановне: «с ними можно все сделать, они не поймут!», но по существу друзья по-праздничному подтягивались в их обществе. Они, действительно, были немного наивны, эти, по выражению Модеста, музыкальные «сударушки», несмотря на развязный тон Саши и на «нигилизм» Нади.

Постепенно — это было их страстное желание — они стали совсем «своими», членами кружка, который они, шутя, называли «разбойничьей бандой». Их жизнь начинала получать тот особый смысл и вкус, ту приподнятость, которая есть в жизни всех, кто не просто живет на белом свете, а защищает какую-нибудь идею или учение. Надя особенно дружила с Корсинькой. Они ценили друг в друге общие им качества — правдивость и честность. У них были добрые товарищеские отношения, казалось бы далекие от романа, хотя Надя восторгалась громадным талантом своего друга. Саша же вся тянулась к странной и гениальной личности Мусоргского. Тут отношения были сложнее.

Когда сестры уехали заграницу, между ними и Мусоргским завязалась переписка. Они взяли с собой его «Семинариста», которого не пропустила русская цензура, чтобы напечатать его в Лейпциге. Саша сообщала ему все подробности о ходе дела и просила окончательного его согласия на печатанье, — предприятие было не без риска. Модест писал обеим сестрам вместе, не желая, вероятно, заводить интимную дружбу с одной Сашей, которая, напротив, страстно этого хотела. Первое письмо он написал даже в третьем лице, как бы для того, чтобы придать письму совершенно безлич-

ный характер. Но личность пишущего прямо выпирает из этого «безличного» послания. Он шутливо звал Сашу «доньей Анной-Лаурой», т. к. она исполняла обе роли в «Каменном Госте», а Надю — «Прелестным оркестром». Вот это письмо:

> «Донье Анне-Лауре и прелестному Оркестру привет.
>
> **Он благодарит**, он пишет, он посылает — он уже давно рискнул, потому что риск нужен. — Итак, Семинарист предается печатному закланию. — Да будет так!
>
> **Он очень благодарит** — он просит милый Оркестр вспомнить нечто насчет корректуры; просит потому в особенности, что уверен в хорошей и даже отличной памяти Оркестра — музыкальной памяти.
>
> **Он чрезвычайно благодарит** и просит распорядиться высылкой закланного Семинариста по адресу».

Потом в том же письме, переходя уже на обращение от первого лица, он сообщал сестрам интересовавшие их музыкальные новости: «я написал «Раек»; штучка возбуждает добрый смех... Корсинька уплыл в финские страны, перед его отбытием из Петрограда я был у него и испытал превосходное нечто. Он, т. е. Корсинька состряпал великолепно историю с хором в вече, как тому быть надлежит, я даже засмеялся от восторга... Милий отбывает в Московию на днях, а остальной разбойничьей шайке передам Ваш поклон... Но почему я насмешник, не понимаю. — Я скромен, прост и вежлив (это были слова из его юмористического «Классика») только не стыдлив — это уж было бы ни на что не похоже!». В это время Пруссия была накануне войны с Францией и Модест в письме открыто издевался над немцами, не считаясь с тем, что Пургольды были в сущности чистокровными немками. Очевидно, как многие обрусевшие немцы, они чувствовали себя вполне русскими. «Вы должны быть окружены

трагической картиной военных приготовлений — писал он — картиной «жертв заклания» всегда невинных, как бараны, если последние в самом деле невинны. Фатерлянду грозит опасность, значит, члены Фатерлянда должны воспалиться человекоубийственным рвением — и члены воспалятся вплоть до ампутации». Саша спросила его, что из немецкой вокальной музыки он советует ей петь? «Я очень сомневаюсь насчет немецкой вокальной музыки — отвечал Мусоргский — немцы и немки поют, как петухи, воображая, что чем больше растянут рот и чем продолжительнее потягота — portamento, — тем чувствительнее. — Строго говоря, Kirschensuppe, Milch und Tchernikensuppe не особенно хорошо влияют на силу чувства и в особенности чувства художественного, и на мой вкус немцы, переходя от зажаренной в свином сале подошвы до семичасовой оперы Вагнера включительно, не представляют ничего для меня привлекательного. Все это я говорю из зависти и ради насмешки, но не завидую немцам и не смеюсь над ними, потому что нельзя смеяться над тем, что скучно, а можно только отворачиваться... Вы сами знаете: гениальнейшие немцы, Бетховен, Вебер и Шуман (каждый в своем) были плохими вокальными сочинителями... Это народ в музыке умозрительный, чуть ли не на каждом шагу впадающий в отвлеченность. Вам, воспитанной на русской почве реализма, не понравятся, я надеюсь, немецкие петушиные «Sehnsucht'ы». Словом, он отказывался посоветовать что-либо. «Вот милый наш оркестр прогневается, если Вы ему прочтете мое посланье. Он, оркестр, преимущественно умозрителен и за музыкальною красотой не хочет, или не хотел видеть ерунды». По-видимому, разгневались обе барышни, а не только «прелестный оркестр»; Саша дала это почувствовать в своем письме, и Мусорянин начал свой ответ так: «Враждебной Донне Анне-Лауре и совершающему lunga pausa милому оркестру все-таки привет, несмотря на гнев

Донны Анны-Лауры и невозмутимое молчание милого оркестра».

Когда сестры вернулись из за границы, ловко перевезя через таможню экземпляры «Семинариста», в доме их воцарилась возбужденная и приподнятая атмосфера противоречивых чувств, счастливой и, рядом, неразделенной любви. Надя вела в это время дневник, в котором отразились «флюиды» этой атмосферы. По немного провинциальной, старомодной привычке, доверяя бумаге «сердечны тайны, тайны дев», она не называла имен и прибегала к наивным прозвищам по характерным качествам описываемого лица. Так, Римский-Корсаков фигурирует у нее в дневнике, как «Искренность», Мусоргский — как «Юмор», Балакирев — «Сила», Кюи — «Едкость». Вот отрывки из этого дневника:

29 августа 1870.

> Я почти год не писала своих заметок. С грустью могу сказать, что в моем положении и во мне самой мало что изменилось. Разве что еще крылья пообрезались. От занятий ботаникой я отказалась окончательно. Единственным исходом явилась музыка, и в этой сфере открылась еще новая возможность деятельности; но, как это всегда у меня бывает, я уже заранее считаю почти невозможным успех и на этой почве... Но оставляя в стороне этот вопрос, я хочу сегодня поговорить о другом, а именно о Саше.
>
> Ея хандра, которая вообще довольно часто на нас обеих находит, но до сих пор у нее никогда так сильно не проявлялась как у меня, в эти дни дошла до ужасных размеров... Хотя на мои слова: «Не надо напускать на себя», она и отвечала: «Ты не понимаешь, что во мне происходит», но она очень ошибается; я совершенно понимаю; для меня это ясно, как день. Выражаясь словами Ник. Ник., ее состояние можно определить тремя словами: ее пора пришла, ей мужа надо. Между тем в человеке, к которому с ее стороны могла бы развиться страсть, если бы он ей показывал более участия, она

видит холодность, т. е. именно, не видя того, чего бы она желала в нем видеть, она утрирует и называет это чуть ли не ненавистью, говорит, что он и пение ее не любит и, что не для нее он приходит. Оттого эти нескончаемые разговоры со мной о том, что я ему гораздо более симпатична, что только для меня и впрочем еще для «дяди О» он приходит, что он не ценит ее мненья и т. д.... Она стала говорить, что будто бы даже вследствие того и я стала с ним любезнее, наши отношения стали лучше, ближе. Эти слова были вызваны тем, что она, частью будучи несколько раздражена против, частью потому, что действительно ее увлечение этим человеком проходит, частью и потому, что она хочет показать, что нисколько не пристрастна к нему, одним словом вследствие всего этого, она стала разбирать его по косточкам и критиковать. Многое она говорила верно, но на некоторые вещи я возражала, так как она видит теперь чуть не в каждом слове его и действии что-нибудь дурное. Ну потому, что я возражала, и пошло: что мы переменились ролями, что я к нему пристрастна... Тут уж ничего не поделаешь, все разговоры тщетны — такое уже у нее состояние. В сущности же я не вижу, чтобы переменились его отношения ни ко мне, ни к ней. Но она хотела видеть, чтобы переменились (и, конечно, к лучшему) и даже ожидала этого после ее писем[4] к нему и потому, не найдя этой перемены, она опять таки видит такую, которой в действительности нет.

Насчет того, чтобы он чувствовал больше симпатии ко мне, чем к ней, мне кажется, это даже невозможно. Собствен-

[4] Кстати о письмах. Она тут сделала ошибку, которую я раньше предвидела. Она повела переписку не в том духе, в каком он хотел вести, что явно и показывал. Его письма имели более общий характер и относились почти в равной степени и ко мне и к ней. Он показывал, что пишет к нам обеим и тем, что напоминал, чтобы и я когда-нибудь написала. В ее же письмах, по ее словам (я их не читала), было больше интимности, чем следовало, она писала слишком много лично о себе и лично от себя.

но, по складу его ума и характера, я убеждена, что ему скорее могла бы понравиться Саша, т. е. он скорее мог бы влюбиться в нее, чем в меня. О, это несомненно! Одно время мне даже казалось, что он в самом деле начинает увлекаться ею, но теперь, вникая более, я этого не думаю, или он необыкновенно умеет скрывать свои чувства и сдерживать себя.

Я нахожу, что на нас обеих он обращает внимание совершенно в равной степени, хотя обращается несколько иначе. Со мной, например, чаще он говорит серьезно, с Сашей почти не может без дурачества. Что он последний раз почти ничего не говорил с ней — это ничего не доказывает. В этом Саша была сама виновата. Она почти избегала его.

А у него есть эта манера, происходящая, вероятно, от излишнего самолюбия, что он того, кто с ним сам не заговаривает, никогда не вызывает на разговор. Он хочет чтобы с ним говорил только тот, кто считает за особое удовольствие разговор с ним и кто сам его начинает... то же и в других действиях: от излишнего самолюбия он никогда первый не вызовется принести своих романсов. Хотя знает, какое это удовольствие доставит, но он ждет, чтобы его попросили. Опять по той же причине он никогда не просит Сашу петь, хотя я уверена и знаю положительно, как высоко он ставит ее пенье... Особенно, когда он бывает один (когда все вместе — это еще случалось несколько раз, хотя Саша и уверяет, что это неправда, но я помню, что это бывало). В этом случае он приходит обыкновенно с целью исполнить какую-либо свою вещь, показать что-нибудь новое и потому желает, чтобы все внимание было обращено исключительно на него, хочет наполнить собою весь вечер. Одним словом выходит, что самую крупную черту в его характере составляет самолюбие.

Зато... чтобы он был неумен, как иные думают, я с этим не согласна. У него ум своеобразный, оригинальный и очень пикантный. Но именно этою пикантностью он иногда злоупотребляет... Из желания ли порисоваться, показать, что он не такой, как все, а совсем особенный, или это уже так в его натуре. Первое вероятнее. В нем слишком много перцу, если можно так выразиться... Юмор, действительно, главное

свойство его ума. Но в чем еще у него есть недостаток, это в теплоте и мягкости, которой, напротив так много у милой Искренности. И даже, может быть, у него нет способности сильно увлекаться и любить.

30 августа, второй час ночи.

...Какая неожиданная и, могу сказать, поэтическая была наша встреча. Луна, балкон, чудная ночь. И как смешно: только что я пропела про себя «В царство розы и вина приди, я жду» и, напевая это, подумала, как досадно, что он так давно не едет к нам, как вдруг слышу знакомые голоса, наконец, вижу белую фуражку... Думаю, что к нам идут, нет, мимо; наконец Искренность (Римский-Корсаков), кажется, увидел, что кто-то стоит на балконе, ну, а затем я попросила зайти.

...Юмор не только не настроил хорошо Сашу, но, напротив, сильно расстроил. Меня же Искренность не только не расстроила, но, напротив, оживила.

31 августа.

...Юмор сегодня был очень мил, он так славно, умно говорит, особенно иногда; именно сегодня он был в ударе. И пел так славно!

3 сентября, поздно вечером, даже ночью.

Ничто не мешало мне вольно предаваться вдохновению и наслаждению, которое мне доставляет музыка Искренности... В его таланте есть какая-то неотразимая привлекательность, симпатичность, теплота и вместе высокой красоты грандиозность... Мне было так хорошо, так в е с е л о.

Когда я слушаю некоторые из моих любимых вещей Искренности, во мне происходит какой-то внутренний восторг, что нет возможности сдержать его в себе...

Тысячу раз счастлив тот, кто таит в себе такую божественную искру. Из сегодняшних разговоров с Искренностью я вновь убедилась, что он очень умен и далеко не так неразвит, как многие думают... Давно я так сильно не чувствовала того, что исполняла, как сегодня. После

«Рыбки» (Балакирева) и «Я верю, я любим» (Римского-Корсакова), у меня долго оставалась просто какая-то дрожь... Может быть, нашли бы, что это странно, что только аккомпанируя, можно так сильно чувствовать.

23 сентября, утром.

Недавно, вникая в себя и в свои действия, я открыла в себе еще один недостаток: рисоваться не только перед другими, но и перед самой собой, как это ни странно, но это бывает... Я теперь сама сознаюсь, что именно перед тем я несколько рисовалась своим чувством к Силе (Балакиреву), которое, я не скажу, чтобы было совершенно воображаемым (особенно одно время оно было истинным!), но все-таки такого рода, что мне стоило сделать небольшое усилие над собою, захотеть перемениться и тогда бы я переменилась...

24 сентября, утром.

...Мне приятно, меня даже как-то веселит это искреннее сознание перед собой, что я свободна, никого не люблю, т. е. ни в кого не влюблена. А люблю то... хоть, например, того же Корсиньку. Я так искренно всей душой к нему привязана, так глубоко убеждена в его хорошести, если можно так выразиться, что мне кажется, я даже способна была бы для него на какие-нибудь жертвы... Прошлую среду, когда был также Юмор, я так от души хохотала, с таким удовольствием аккомпанировала. Я уже было попалась Юмору на удочку... С ним ведь надо у-у как держать ухо востро. А я показала ему слишком много, т. е. слишком много моего расположения к Искренности... ну он и обрадовался, пошли намеки, шутки, которые были мне ужасно неприятны... Если бы вследствие этого наши отношения с Корсинькой испортились, для меня это было бы ужасно. Еще недавно мы с ним говорили, что нам невозможно поссориться...

30 сентября, вечером.

Боже мой, что со мной вчера было! Как выразить то, что заключается в этом человеке (Балакиреве): это какая-то сила,

какая-то неодолимая, страшная сила, которая сидит в нем и влечет к нему. Он совсем какой-то особенный, все освещается каким-то особенным светом, когда он входит. Из этих глаз исходят какие-то чудные лучи. Его одно ласковое слово значит больше, чем тысячи хороших слов, сказанных другими. Ни в ком, ни в Искренности, которого я так люблю, не чувствуется присутствие этой силы, этого чего-то необъяснимого, что есть в нем и в его музыке. И вчера он был со мной так ласков, внимателен, чего же больше надо? Я была счастлива! И к такой личности судьба так несправедлива. Где же правда на земле после этого... Мне бы хотелось достигнуть дна души этого Человека, посмотреть, что там. Конечно, кроме хорошего, ничего, но что именно?

18 октября.

Вот уж, наверное, если бы кто прочел две предыдущие страницы, то сказал бы, что это написала институтка, да еще какая-то сумасшедшая. ...Пока я его не вижу, я могу хладнокровно о нем судить, даже признавать его недостатки, но когда я его увижу, опять, как будто все перевернется и пойдет вверх дном. В самом деле, видно, в нем есть какая-то сила.

Но на днях во мне значительно неприятно отозвалось, что я узнала о нем: что он ненавистник женщин. Во-первых, это просто какая-то бессмыслица. Но раз приняв это в соображение, я начала этим объяснять себе многие факты. То что он не желает сойтись с нами как с людьми и даже пятится от этого, стало мне, наконец, совершенно ясным... Предположив только, что он не считает женщину человеком равным себе, может быть, даже чувствует к ней презренье, смотрит на нее как на низшее существо, предположив только это, я уже начинаю возмущаться.

21 ноября.

То, что я говорила о Юморе выше, было верно... он слишком много себе позволяет, просто забывается и думает, что в форме шутки можно все сказать. Так как он хочет быть каким-то особенным, оригинальным, не таким как все, то и

думает, что ему позволят и простят все его выходки, например, последнюю его выходку с Сашей нельзя ничем ни извинить, ни оправдать. Так как он вообще с придурью, то думаю, что и это была придурь, а не обдуманная злобная выходка.

30 апреля.

...Исчезни я из Кружка, ну умри, или что-либо подобное, это пройдет бесследно, это не отзовется ничем... Это временно могло бы расстроить дело, ну, наконец, несколько бы огорчило Кружок, просто уже вследствие наших личных, не музыкальных отношений, особенно Корсиньку, с которым мы такие друзья и даже, я боюсь, что он смотрит на меня более, чем на друга. Но собственно, для музыки это прошло бы бесследно... Теперь исчезни Саша, то ли бы было? Нет, это было бы очень чувствительно для Кружка: вечера сильно расстроились бы, ничего нельзя было бы исполнить, да и сочинялось бы вследствие этого меньше, потому что когда имеешь в виду услышать свою вещь в превосходном исполнении, это всегда способствует тому, что она скорее пишется. Наконец, я уверена, что некоторые вещи Мусоргского, вовсе не были бы написаны, не будь Саши. Сам того не подозревая, он написал своих ребят из-за нее или для нее, потому что он хорошо знал, что кроме нее никто не может их исполнить как следует. Своим исполнением она вдохновляет других. Наконец, своим веселым, бойким общественным характером она всех может оживить, хорошо настроить, одним словом она — душа общества...

6 июня 1871.

...что меня больше всего приводит в восторг это то, что моя совесть теперь спокойна. Вопрос, который так меня мучил и именно потому меня мучил, что я не решалась ему сказать и вместе сознавала, что не говоря этого, я его обманываю, вдруг этот вопрос разрешился так, как я уж никак не могла ожидать.

Во-первых оказалось, что я его не обманывала, потому что он знал то, чего я все не решалась ему сказать. Я знала, что

> один раз, еще в начале нашего знакомства, я ему сказала это, но уверена была, что он или позабыл о том или не так меня понял. А теперь я все не решалась ему этого сказать, потому что просто совестно сознаться — я думала, если он это узнает, то уж окончательно во мне разочаруется, потеряет всякую веру в мои способности... Но оказалось, что зная это, он все-таки не считал меня совершенно бездарной... Но что поразительнее всего, что именно вчера он убедился в противном и меня стал разубеждать... Он на основании нескольких фактов, которые я ему сказала совершенно случайно, стал доказывать, что я сама в себе ошибаюсь, и то, что я не приписываю себе, во мне есть. И, действительно, странно, что чувство тональности во мне, отчасти, есть, т. е. нельзя сказать, чтобы его совершенно не было, и между тем, оно не вполне есть, может быть, не достаточно развито. Я не знаю, можно ли это чувство развить практикой, упражнением или уже это дается от природы. Я ему сказала, что я очень часто ошибаюсь в тональностях. Он на это возразил, что это со всяким бывает и с ним иногда, именно относительно некоторых тонов. Боже, сколько раз это меня приводило в отчаяние. Мне казалось...

На этом дневник обрывался. В решительные минуты их жизни между нею и Корсинькой, так же как когда-то между Бородиным и его невестой, сыграл свою роль этот вопрос об абсолютном слухе и тональности. Бородин был потрясен тем, что Екатерина Сергеевна безошибочно слышит тональности, что в ней есть высшая музыкальная одаренность. А тут, у Нади, ее муки совести за «обман», ее стыд за свой ущерб, за свою бедность пронзили сердце Корсиньки и он с дружеской, почти женскою чуткостью ободрил и укрепил в самоуважении ту женщину, которую любил. И для них уже близилась великая модуляция их жизни, переход в иную тональность, в абсолютную тональность любви.

Но не для бедной Саши была эта чудная «тональность». Мусоргский не отвечая на ее чувство. Он вел себя честно, не

подавал ложных надежд и не кружил ее очаровательной головки. Она же готова была ревновать все и всех, даже сестру. Но ни она, ни сестра не догадывались о том, кто была их соперница!

В то время сорок лет были для женщины «бальзаковским» возрастом. В пятьдесят она уже переступала за порог старости. Кто же мог подумать, что старая дева, друг матери Модеста, в доме которой он жил, была для него не просто старшим другом.

А между тем, его и Надежду Петровну Опочинину связывала трудная и горестная любовь. Взаимопритяжение и отталкивание, долгие, не вполне ясные отношения. Они писали друг другу, но ни его, ни ее письма не сохранились. По-видимому, они были уничтожены. И мы можем только предполагать и догадываться по намекам, по словам посвящений, по отдельным отрывочным фразам. Словно они стыдились своей любви и скрывали ее от света. Словно Модест мог повторить слова, которые о преступной связи, о тайном имени своей возлюбленной, сказал поэт:

> «I speak not, I. trace not, I breathe not thy name.»
> Ни слова, ни звука, ни вздоха, о нет!
> Это имя звучало б как грех и как бред! (Байрон).

Что мы знаем о ней? Только то, что он посвятил ей больше романсов, чем кому-либо другому; что ей посвящены Impromptu passionné и почти все его вещи, слова которых говорят о любви: «Ночь» и «Расстались гордо мы»; что в посвящении ей «Желания» он писал: «в память ее суда надо мной. Питер в 2½ ночи». Мы можем вообразить себе одну из тех сцен, нередких меж любящих, когда они осыпают друг друга, прежде чем примириться, едкими упреками. Вероятно, она хорошо знала его недостатки и слабости, но едва ли была безжалостна в своем суде. Она ведь знала его умение

страдать, его гениальную душевную чувствительность. Когда то, перед смертью, мать Модеста, уезжая в деревню, завещала ей заботу о своем сыне. Изменила ли она этому завещанию, нанесла ли она ему какие-то раны?..

Ей было уже около пятидесяти, когда он переехал жить в квартиру, которую она занимала с братом в Инженерном Замке. Это было тою же осенью, в которую он начал «Бориса» и весь год, когда писался «Борис», он прожил у Опочининых. Он жил замкнуто и, может быть, не одна только работа над «Борисом» удерживала его в его «берлоге». Мы знаем о Надежде Петровне всего несколько мелких черточек... Как-то утром Балакирев заехал к Модесту. Его не было дома. Ему сказали, что и Надежда Петровна «вне дома», а между тем он ясно слышал ее голос. Модесту пришлось, смеясь, объяснять другу, что «Надежда Петровна потому сказалась «вне дома», что была неодета, что заведенный ею порядок: до двух часов она всегда «вне дома», — а сегодня собиралась в три часа ехать по разным мытарствам». Словом она вела обычный образ жизни светской женщины. Больше открывает в их отношениях отрывок из его письма Стасову, в котором даже нет ее имени. Он писал на тему далекую от любви — о дарвинизме: «читаю Дарвина и блаженствую». И желая показать, как сила гения Дарвина покоряет читателя, он говорит: «сидение в дарвиновских тисках приятно до блаженства», и приводит неожиданное сравнение: «если сильная, пылкая и любимая женщина сжимает крепко в своих объятиях любимого ею человека, то, хотя и сознается насилие, но из объятий не хочется вырваться, п. ч. насилие — «через край блаженство», потому что от этого насилия «пышет полымем кровь молодецкая». Сравнения не стыжусь: как ни вертись и не кокетничай с правдой, — тот, кто испытал любовь во всей ее свободе и силе, тот жил и помнит, что прекрасно жил, и не бросит тенью на былое блаженство».

Когда писались эти сильные строки, его «блаженство» было уже позади. Он уже не жил у Опочининых, хотя продолжал еще часто бывать у них. Но это былое блаженство еще жило в его душе, в его крови, и что перед этим была субтильная грация и милая одаренность маленькой «Шаши с шиньоном»!

Глава двенадцатая. В зените («Борис Годунов»)

«Ist doch — rufen sie vermessen —
'Nichts im Werke, nichts getan!'
Und das Grosse reift indessen
Still hinan».

(Feuchtersleben).

«В произведении этом ничего нет!» восклицают они самоуверенно. А великое произведение между тем растет».

I

Осенью 1871 года Мусоргский и Римский-Корсаков поселились вместе; они сняли меблированную комнату на Пантелеймоновской, и зиму прожили безоблачно, душа в душу. Летом прямо оттуда Корсинька поехал венчаться (и Модест вместе с ним, шафером).

Совместная жизнь двух композиторов явление не частое в истории музыки. Но они тщательно соблюдали правила делавшие ее возможной. По утрам до двенадцати Модинька пользовался пианино, а Корсинька переписывал и оркестровал. В двенадцать Модест уходил на службу, и его друг вступал в обладание инструментом. Два раза в неделю отсутствовал по утрам Римский-Корсаков, и кто бы мог подумать, что он уходил в консерваторию!

Бывают во всех группах и партиях члены, находящиеся как бы на их периферии, на самой границе, отделяющей их от других группировок. К ним относятся не без подозрения,

и однако же их терпят, так как они нужны для сохранения контакта с внешним миром. Иногда — что неизбежно в их положении — они изменяют и переходят к соседям, с которыми их роднят убеждения. Тогда их проклинают свои, и радостно, как блудных детей, встречают вчерашние враги. Римского-Корсакова всегда выделяли противники. Враждебная критика — даже Серов и Ларош — делали ему комплименты. Не удивительно, что директору Консерватории Азанчевскому пришла в голову мысль пригласить его профессором практической композиции и оркестровки. Что за прекрасный ответ он давал этим на упреки в реакционности, какое доказательство того, что консерватория готова принять в свое лоно каждого серьезного музыканта, будь он даже революционером и новатором. Втайне он надеялся, что Корсаков у них образумится. Сам же будущий профессор был смущен и не знал, что делать? Друзья по кружку советовали ему предложение принять, в особенности Балакирев, у которого были свои, противоположные расчеты «музыкальной политики»: он хотел иметь своего человека во враждебном лагере, не без надежды когда-нибудь завоевать консерваторию, как будто Корсинька годился на роль Конрада Валленрода!

Римский-Корсаков считался, да и был на самом деле мастером инструментовки. Его окружало обаяние «Садко» и «Антара», чьи краски горят по сей день, не тускнея. Но вся эта чарующая музыка была написана по интуиции, а знаний у него было не много, и сам он чувствовал себя дилетантом. Он не был способен гармонизировать простой хорал, не написал в жизни ни одного контрапункта и имел смутное понятие о том, что такое фуга; он даже не знал названий всех интервалов и аккордов; он ни разу в жизни не дирижировал. И когда он принял лестное предложение, ему пришлось одновременно учить других и учиться, тщательно скрывая свое невежество.

Он работал, так же, как Мусоргский, над оперой. Его давно уже интересовала драма в белых стихах русейшего из русских немцев Мея о бунте Вольного города Пскова против тирании Иоанна и о том, как Грозный царь готов был пощадить мятежный Псков из любви к «Псковитянке» — своей незаконной дочери. Он чувствовал оперные возможности этой драмы, которая до него привлекла внимание Мусоргского и особенно Бородина. Но он видел и трудности ее переработки в либретто из-за того, что ее «пролог» происходит «за 15 лет до начала действия драмы. Это может быть приемлемым при чтении, но поставить на сцене пролог с действующими лицами, частью потом совсем не появляющимися, частью же появляющимися, но постаревшими внезапно на целых 15 лет — чрезвычайно неудобно. Николай Андреевич, который, как все члены кружка, сам «кропал» текст своего либретто, разрешил трудность тем, что совсем опустил пролог. А т. к. без пролога содержание было непонятно, он передал суть его в одном из дуэтов оперы.

Опера двигалась медленно. Первый толчок к настоящей работе над ней дало ему приглашение, полученное от приятеля-композитора и большого чудака Лодыженского — поехать к нему в деревню в Тверскую губернию, где уже гостили Бородины. Это было летом 1868 года. Корсинька скучал один в большой пустой казенной квартире своего брата, хоть ему и привелось один раз съездить в обществе не особенно приятного ему Даргомыжского и Кюи на дачу к Пургольдам (он отвез сестрам два посвященных им романса, каждой по романсу, чтобы и мысли, не могло быть, что он предпочитает одну из них!). Странным образом уже самая мысль о поездке вглубь России, в деревенскую глушь пробудила в сердце композитора с «силой навожденья» чувство любви к родине, к ее народу, к ее истории и все это вылилось в желание написать «Псковитянку». Получив приглашение, он тут

же подошел к роялю и импровизировал сцену хора, которым народ приветствует Грозного. А вернувшись из деревни, где он обжиирался ягодами со сливками, бешено мчался по полям с Бородиным, любовался хороводами и слушал песни крестьян, он сразу же двинул вперед первый акт оперы. Этой же осенью первый хор из нее Милий взял для концерта Р. М. О. и исполнил его вместе с «Сербской Фантазией». Милий хотел, чтобы сам композитор продирижировал обеими своими вещами. Но на такое появление на эстраде офицера не последовало разрешения морского начальства.

Потом сочинение оперы пошло медленней: он был занят службой, оркестровкой «Антара». Покойный Даргомыжский завещая ему сделать оркестровку «Каменного Гостя», почетное поручение, которое отняло у него немало времени и с которого началась его работа над произведениями своих умерших друзей. «Псковитянка» затянулась на три с половиною года. Она совпала с порой его первой (и единственной) любви. Он вложил в свою оперу всю свежесть нерастраченного, пусть не очень сильного, лиризма. Дарование преодолело неопытность и отсутствие знаний, хотя он был из тех, которым, чтобы творить, нужно многое знать. Он вложил в свою оперу тот запас взглядов и настроений, который был общим всему их кружку. Он пропитал всю партитуру «народностью», ввел в нее много подлинных народных песен, а также и собственных умелых имитаций. Центр тяжести всей оперы лежал в любовной драме Ольги и удалого поборника вольности — Тучи, но и народ со своими хоровыми массами, согласно тенденции времени, играл в ней значительную роль. Опера вышла прекрасная, в переработанном автором виде она дожила до наших дней. По мере сочинения он показывал ее своим друзьям в той чуждой зависти, исполненной интереса к работе друг друга атмосфере, в которой они тогда жили.

Ее, понятно, «производили», т. е. играли и пели у Пургольдов, сначала по частям, а потом целиком. Она нравилась и не могла не нравиться его друзьям, находившим в ней осуществление своих собственных взглядов. Ведь она была написана «по общим нотам», как примерная и образцовая опера, компендиум и канон воззрений всего их кружка. Они не закрывали глаз и на ее недостатки: «музыка невообразимой красоты, но — как справедливо заметил Стасов — холодноватая, бесстрастная; за исключением, впрочем, сцены веча, которая изумительно хороша», писал жене Бородин. Кюи, занятый в это время своим романтическим «Ратклиффом» на гейневский сюжет, тоже одобрял. Корсинька к тому же в это время помогал ему оркестровать его оперу, т. к. оркестровка была делом, которое всегда было Цезарю не по душе, да и не по силам... Милий одобрял, но холодно. Он видел, что его любимый ученик все больше удаляется из-под его ферулы. Безоговорочно восторгался один Мусоргский. У Пургольдов он был первым исполнителем партии Грозного, пел и боярина Токмакова, и вообще все роли, для которых не было других исполнителей. Он же спел целиком всю оперу Направнику в квартире у художника Лукашевича. Направник не симпатизировал ни опере, ни ее автору. Но настояния Лукашевича, имевшего большое влияние на директора Императорских Театров Гедеонова и, особенно, доброе отношение главы Морского Ведомства великого князя Константина Николаевича к своему молодому подчиненному решили участь «Псковитянки». Она была принята к постановке на Мариинской сцене.

И, однако, несмотря на достоинства, настоящей художественной и исторической ценности «Псковитянка» не имела. Она давно побледнела перед братской оперой на сюжет из той же эпохи, которая писалась в общей меблированной комнате на Пантелеймоновской, по коридору налево...

II

Римский-Корсаков и Мусоргский жили трудовой, серьезной и внутренне радостной жизнью. Больше и сосредоточеннее работал Модинька, его в то время, по замечанию Стасова, никаким пряником нельзя было выманить из берлоги. Корсинька же каждую свободную минуту норовил провести у Пургольдов в обществе Нади. К ним, в их берлогу редко кто заглядывал. Порой, когда он бывал по близости, заходил Бородин. Он находил, что совместная жизнь благотворно влияет на обоих его друзей. «Модест усовершенствовал речитативную и декламационную часть у Корсиньки; этот в свою очередь уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанью, сгладил все шероховатости гармонизации, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм, словом сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее», писал он жене и можно подумать, что это написано в наши дни по поводу корсаковской редакции «Бориса».

Пожалуй, единственным регулярным посетителем номера на Пантелеймоновской был Стасов. Владимир Васильевич любил приходить по утрам, по дороге в Библиотеку, когда оба друга еще спали молодым сном, укрывшись с головой одеялом. Он стаскивал с них одеяла, брызгал на них холодной водой, а потом подавал им умываться, приносил халаты. Наспех одевшись, они садились пить чай со швейцарским сыром, который все они «обожали». А потом они играли и пели другу свои новые, только что написанные вещи, и Стасов был совершенно счастлив. Вещи были чудесные, а еще лучше были сами эти молодые люди. От них веяло талантом, весельем и здоровьем, которых, казалось, никогда не убудет.

Хотя оба они очень любили Стасова, но не трудно было заметить различие в их отношении к старшему другу. В «Римлянине» было всегда что-то сдержанное, не до конца

отдающееся. Недаром был он дитя старости, и в характере его на всю жизнь осталась какая-то осмотрительная осторожность. С Модестом же дружба Владимира Васильевича приняла тот же восторженный характер, как когда-то с Балакиревым, и даже внешние проявления ее становились похожи у столь непохожих друг на друга людей, как Модест и Милий. Так же, как когда-то Милию, подарил Стасов и Модиньке свою фотографию (на этот раз это был снимок с портрета, сделанного Репиным). «Ваш энергичный и вдаль смотрящий лик подталкивает меня на всякие хорошие дела... Вы вдаль смотрите, что-то впереди чуете, силой и сознанием правоты врезалась каждая морщинка... Вот эти-то хорошие, живые вдаль и вперед подталкивают меня на всякие хорошие дела» благодарил Модест друга за портрет, совсем как Милий благодарил его когда-то, говоря, что портрет побуждает его «лучше писать». Модест начинал любить Стасова тою же трепетной, признательной любовью, какой любил его когда-то Балакирев. Признательной за признание, за восторг, за веру в него, за все, чего так мало было в его жизни. И Стасов даже преувеличивал чуточку свои восторги. «Вкушая вкусих мало меду» вспоминал он горькие евангельские слова, и много, как можно больше меду, старался поднести Мусорянину.

Стасов познакомил Мусоргского с своими друзьями живописцами. Владимир Васильевич всегда жил не в одном, а как бы в четырех «планах» или сферах. Первая «сфера», самая важная, были — «свои», т. е. семья, Стасовы; вторая — музыканты «Могучей Кучки»; третья — художники передвижники; четвертая — чиновники Библиотеки и ученые искусствоведы. Как правило, его друзья и знакомые из различных сфер не встречались между собой, сферы не смешивались. Но были исключения, к которым принадлежал Модест. Он давно уже был в дружеских отношениях со скульптором Микешиным, которому посвятил романс.

Теперь он близко сошелся с любимцем Стасова молодым Ильей Репиным. Этот веселый, крепкий, брызжущий талантом человек был ему не только симпатичен, но близок по всем своим устремлениям. Репина, Мусоргского и молодого еврея скульптора Антокольского, Стасов любовно называл «моя тройка». Этот Марк Антокольский был комичен и очарователен в своем молодом энтузиазме, худой и горячий. Его русский язык был неподражаем: «Жит, так для искусства, или уж лучше не жит!» провозглашал он, вызывая улыбки непредумышленным каламбуром. Он лепил статуи русских царей и исторических деятелей, и мечтал сделать, как он выражался, самого «великого Петря». «Я вылеплю три размера: такого, такому и таких», говорил он, показывая рукой сравнительную высоту этих будущих статуй. Товарищи его любили и не проявляли по отношению к нему ни грана антисемитизма. Склонные возмущаться евреем-кабатчиком и якобы «эксплуататором», что могли они иметь против своего же брата-бедняка художника? Наоборот, то, что этот уроженец еврейской «черты» стал русским художником и служит русскому искусству и славе русского имени, казалось им живым доказательством духовной мощи их родины. Стасов же и Антокольский, или «Антоколия», как по своей привычке давать всем прозвища, называл его Владимир Васильевич прямо обожали друг друга, и если они давно не видались, то при встрече брали друг друга за руки, долго смотрели в глаза друг другу и у них происходили прямо любовные дуэты из «Песни Песней», со всякими гиперболическими «о, моя белолонная!» Модинька очень гордился принадлежностью к стасовской «тройке», но как будто скромно оценивал свою в ней роль. «Тройка хоть и в разброде, а все везет, что везти надо — шутливо говорил он «кореннику» тройки Репину — Так то, коренник, славный коренник! Какого Вы, сударь, Володимера Васильевича изобразили! Уж теперь из полотна выполз на середину комнаты; что же будет, когда лаком

пройдут? Жизнь, сила, рези, коренник, устали не зная! А я в качестве пристяжной кое-где подтягиваю, чтоб зазору не было — кнута боюсь!» Единственное, кажется, чего не одобрял в своих друзьях живописцах Мусорянин, это их чрезмерной семейственности. Антокольский был женат на какой-то несимпатичной «Гэне» и возился с сыном от нее. Репин был обременен двумя «Верушками», одна другой меньше, — миниатюрной женой и крошкой дочерью. Но еще больше чем с Репиным дружил Модест с молодым архитектором Виктором Гартманом. Большую, не личную, но духовную близость себе по художественному складу, по самому характеру творчества он чувствовал в Перове, истинном реалисте в живописи; как умственная сила импонировал ему Крамской, идейный вождь группы. С тех пор, как в 1863 году 13 учеников Академии Художеств, все кандидаты на золотую медаль, отказались писать на заданную тему: «Один в Валгале» (Один в Валгале, подумайте!) и основали Товарищество Передвижных Выставок, «передвижники» отстаивали ту же платформу реализма, которая была так дорога Мусоргскому. Переезжая из города в город по всей России, они проповедовали близкое ему народническое, реалистическое искусство. «Пора русскому художнику стать на собственные ноги — говорил Крамской — зачем держаться за юбку кормилицы. Пора создавать русскую школу живописи». Можно было подумать, что это говорит Модест или Стасов. Да Стасов и чувствовал, действительно, что «передвижники» — родные братья «Могучей Кучки», и возлагал на них большие, и, может быть, еще большие надежды. Увы, надежды эти не оправдались! По нехватке ли таланта (хотя талант у Репина был громадный), по отсутствию ли той чудесной почвы народной песни, на которой развилась русская музыка, или по какой-либо другой причине, но передвижники остались школой чисто местного значения, неловкими провинциалами по сравнению с музыкантами «Кучки».

Но тогда это еще никому не было видно, а тем менее Модесту с его узкими и упрямыми эстетическими воззрениями. Может быть его сближению с живописцами способствовало и охлаждение в отношениях с Балакиревым и другими членами их кружка, кроме Корсиньки. Модеста раздражало, что Милий и Цезарь по долголетней привычке смотрели на него сверху вниз. А тут, среди живописцев, находил он людей, которые искренне, хотя порою и без толку, восторгались его музыкой. Они собирались у кого-нибудь в мастерской, пили водку, закусывали колбасой, посылали за пивом и раками в соседний трактир. Вели возвышенные, не совсем трезвые разговоры, объяснялись в любви друг к другу. «Мусорянин, ты бутуз с красным носом, ты — Черномор, но ты гений», говорил ему Репин, целуя его. «Отчего — восклицал Модест — когда я слышу Вашу беседу, беседу художников, живописцев и скульпторов, не исключая тоже монументального Миши Микешина, я могу следить за складом Ваших мозгов, за Вашими мыслями, целями и редко слышу о технике. Отчего когда я слышу нашу музыкальную братию, я редко слышу живую мысль, а все больше школьную скамью — технику и музыкальные вокабулы? Разве музыкальное искусство потому только и юно, что его работают недоросли? Сколько раз ненароком, обычаем нелепым, из-за угла заводил я речи с братией — или оттолчка, или неясность, а скорее — не понят! Ну, допустим, я не умею ясно излагать свои мысли — так сказать: преподнести на подносе мозги с оттиснутыми на них мыслями, как в телеграмме! Но отчего Иваны III и IV и особенно «Ярослав» Антокольского, отчего «Бурлаки» Ильи Ефимовича Репина и «Охотники» Перова и «Крестный ход в деревне» живут, так живут, что познакомишься с ними и покажется: Вас-то мне и хотелось видеть. Отчего все, что сделано в музыке, при превосходных качествах сделанного, не живет так?»

Живописцам он открывал самое заветное, самое глубокое, что жило в его душе. Работая над «Борисом», он читал русских историков, особенно Соловьева. «История — моя ночная подруга и я упиваюсь этим и наслаждаюсь, несмотря на истому и пасмурное утро на службе», говорил он, и признавался Илье Репину в своих честолюбивых художественных замыслах: «Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один, цельный, большой, неподкрашенный и без сусального... И какое страшное (воистину!) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Россию исколовратили чугунки! Какая неистощимая руда для хватки всего настоящего жизнь русского народа! Только ковырни — напляшешься — если только истинный художник!»

III

Такова была рамка, в которой создавался «Борис». Спокойная и сосредоточенная жизнь, сначала в семье Опочининых, потом с Корсинькой; служба, отнимавшая много драгоценного времени; трудная, но счастливая любовь к Надежде Петровне, легкий флирт с Сашей Пургольд; горячая дружба с добрым Стасовым; общение с художниками передвижниками. В этой рамке возникло лучшее, что он создал за свою жизнь — его великая «народная драма». Это был зенит его жизни, ее «акмэ». Он сознавал это и впоследствии вспоминал об этом времени: «Я жил «Борисом» и в «Борисе», и в мозгах моих прожитое время в «Борисе» отмечено метками неизгладимыми».

Читая и перечитывая данный ему «дяинькой» Никольским экземпляр пушкинского «Бориса», Модест снова восторгался им, но вместе с тем, «шевеля мозгами», соображал, что «состряпать» из него оперу будет не так-то просто. Пушкин писал своего «Бориса» в период увлечения Шекспиром.

Так же, как шекспировския хроники, трагедия состоит из коротких, отрывочных картин, связанных хронологически; их у Пушкина 23. Такую вещь можно было поставить во времена Шекспира, когда декорации заменялись на сцене надписями «лес» или «дворцовая зала». Это стало снова возможно на нынешней вертящейся сцене. Театр времен и Пушкина, и Мусоргского поставить ее не мог (разве только как tour de force)! Пушкин и писал не для театра, Мусоргский же мечтал о постановке своей оперы. Поэтому, прежде всего он занялся сокращениями, только немногое присочиняя от себя. Видно, он не сразу решился на переиначивание Пушкина. Он соединял в одну несколько сцен: так, например, для первой своей картины, «Пролога», он взял места из 1-ой и 3-ей картин Пушкина, а для второй — отрывки из Пушкинских 3-ей и 4-ой. Для «Царского Терема» взята Пушкинская 10-ая картина со включением переработанных мест из 7-ой и т. п.

Но постепенно перед ним вставали и другие задачи. Пушкин следовал в своей трагедии «Истории» Карамзина: Борис достиг власти убийством царевича Дмитрия; и от этого муки совести сделали его бессильным в борьбе против самозванца, узурпировавшего имя убитого им царевича. Мусоргский тоже воспринял Карамзинскую теорию, в его время уже сильно оспариваемую историками, но верный драматический инстинкт подсказал ему, что роль Бориса у Пушкина не достаточно сценична. Поэтому он смягчил образ несчастного царя, сделал его более привлекательным, более выигрышным для исполнителя (чувствуя, вероятно, что душа зрителя мелодрамы, забрасывающего «злодея» картошками, живет в каждом из нас). Он увеличил сценическую напряженность роли. Так, например, он вставил очень эффектную сцену с курантами и почти целиком присочинил сцену смерти Бориса, кульминационный пункт всей оперы. Вообще, чем

дальше он подвигался в сочинении оперы (а сочинение либретто не предшествовало сочинению музыки, а шло одновременно с ним), тем более отступал от пушкинского текста. Стасов доставал ему в библиотеке исторические книги и неотступно кружился, жужжал вокруг него, как большой красивый шмель. Он предлагал вставки и изменения; он разыскал текст старинной народной песни «Как во городе было во Казани», о которой только упомянул, не приводя ее текста, Пушкин и песни Шинкарки и т. п. В результате исторического чтения и при поддержке Стасова Мусорянин становился смелее в своей «отсебятине». Он писал ее доморощенными виршами или ритмической полупрозой. Он прекрасно понимал, чего стоят его стихи в соседстве с пушкинскими, но что же было делать? Ведь только в результате его корявых изменений могла создаться опера.

В это время он был уже далек от метода Даргомыжского и его собственной «Женитьбы». Он уже не ставил себе целью вскрывать скрытую музыку словесных интонаций. Он создавал «автономную» музыку, связанную со словом только косвенной связью смысла, а не самого звучания. В «Борисе» слова следовали за музыкой, или, вернее, слова и музыка шли в том же направлении, а не так как в «Женитьбе», где музыка следовала за словом. Для того же, чтоб служить средством и поводом для музыки, стихи Пушкина были через чур насыщены рефлексией и лирическим чувством. Они оказывались ненужным грузом для музыки, взлетавшей свободно к своим высям. И вот Мусоргский от этого груза отказывался. Не музыка служила теперь слову, а слово музыке. А для этого его, банальные, слова зачастую были лучше пушкинских.

В итоге всех переделок Мусоргский свел к семи картинам пушкинские 23, а из множества пушкинских персонажей сохранил 14, прибавив к ним еще пять собственного производства. Приступив к работе в октябре 1868 года, он закончил

в начале ноября первую картину Пролога. Сцена эта происходит в Новодевичьем монастыре. Как и у Пушкина, народ из-под палки полицейских приставов с притворным плачем молит Бориса принять престол, ставший свободным после смерти его шурина царя Феодора. Мусоргский несколько расширяет эту сцену, внося много своих очень живых штрихов: «Митюх, а Митюх, чего орем?» спрашивает у него, например, один из плачущих. — «Вона, почем я знаю!» «Ой лихоньки, совсем охрипла — жалуется баба — голубка соседушка, не припасла ль водицы?» — Вишь боярыня какая! орала пуще всех, сама б и припасала!» Борис не принимает престола и сцена кончается Жалобной песней калик. Вторая картина Пролога была готова через десять дней. Это всем знакомое великолепное «Венчанье на царство» Бориса с изумительным колокольным звоном и «Славой», для которой он использовал мотив «Славы», из старинного сборника Прача, которым пользовался еще Бетховен. Первое действие начинается сценой в келье Пимена. Его монолог «Еще одно последнее сказанье» взят без изменений у Пушкина. Музыка прекрасно передает все оттенки этого монолога, а таинственно-простая, монотонная фраза аккомпанемента дает слушателю ощущение однообразной основы, таинственной пряжи времени. Дуэт между Пименом и послушником Григорием отступает от текста Пушкина. Вся эта сцена полна в музыке проникновенного очарования. Приснившийся Григорию вещий сон и рассказы Пимена внушают ему мысль стать самозванцем. Партия написана очень высоко и кажется немного крикливой. Вероятно Мусоргский сознательно хотел придать роли самозванца характер фантастический, ирреальный. Он пробуждается от сна и кричит высоким голосом, так, как кричат во сне. Ведь вся его жизнь — краткий и неправдоподобный сон. Вторая картина первого акта — это сцена в корчме: самозванец пробирается на Литву с беглыми монахами Варлаамом и Мисаилом и, выпрыгнув в окно, — спаса-

ется от полицейских приставов, которым дан приказ его арестовать. В этой сцене Мусоргский близко следует за Пушкиным, прибавив только комические песенки Варлаама. К весне была уже готова и первая картина второго действия «В Царском Тереме». Для нее Мусоргский сократил пушкинский текст, многое присочинил от себя и во имя требований театральности перенес сюда же посещение Шуйского и его рассказ о том, что на Литве появился самозванец... Затем была сочинена им сцена на площади у Василия Блаженного и, наконец, грандиозная «Смерть Бориса». В эту сцену смерти перенес он и пушкинский рассказ Патриарха о явлении чудотворного тела убитого царевича Дмитрия, вложив этот рассказ в уста старца Пимена. Одновременно с сочинением быстро двигалась и оркестровка. В своем первоначальном виде опера была готова через год с чем-то после начала работы.

Во время создания «Бориса» Мусоргский по своему обыкновению не хранил про себя сочиненные им отрывки, а напротив, охотно пел и играл их друзьям. Даже умерший через несколько месяцев после начала сочинения оперы Даргомыжский успел еще полюбоваться на то, как чудесно вырос его ученик. Чаще всего отрывки эти исполнялись у Пургольдов; они стали входить в неизбежный ритуал их вечеров. Большинству слушавших «Борис» нравился, хотя далеко не вызывал настоящего понимания и признания. Надо отдать справедливость Стасову, он был в полном восторге, хотя и критиковал отдельные места. К великому огорчению Мусорянина, — друг Милий встречая оперу с неодобрением. В этом не было ничего удивительного: ему романтику-идеалисту не нравилась яркая и резкая реалистичность этих картин. Да и в чисто музыкальном отношении Модест был теперь бесконечно далек от его теорий и его капризов, от его гармонии и любимых тональностей, от листовско-берлиозовской оркестровки. Творческой измены себе Балакирев не прощал, а Модест искал теперь совсем новых, еще

небывалых путей. В своей гармонии он стал выделывать черт знает что! Он злоупотреблял диссонансами, он модулировал, как дикарь, забыв все, чему его с таким трудом научили. Милий морщился и позволял себе бестактно, даже при посторонних, критиковать Модеста. Стасов не морщился. Он любил «Бориса» почти как собственное детище. Но и он пугался его «крайностей и советовал внести разные изменения. Однако, Модест, всегда скромный и послушный, с честью носивший, казалось, свое скромное имя, вдруг словно переродился. Обычно податливый и уступчивый перед дружеской критикой, он был теперь, по выражению Стасова, тверд, «как адамант». «Хорошо, и все тут, хоть кол на голове теши!» формулировал его позицию Владимир Васильевич. Но не все одобряя, Стасов очень проницательно оценил не только «сцену в корчме», пленявшую его своим реализмом, но и рассказ Пимена о чудотворном явлении тела царевича Дмитрия. «Рассказ этот столь превосходен, что равняется балладе Финна (Глинки)», говорил он, а это была высшая похвала в его устах.

IV

Но как ни интересны были отзывы друзей, приходилось подумать о другом. Мусоргский был по призванию театральный композитор, он знал, что только на сцене «Борис» заживет настоящей жизнью, заиграет всеми красками. Однако провести его на сцену было нелегкой задачей. В Петербурге существовал тогда всего один оперный театр — Мариинский, частной оперы не было. Как все казенные театры в мире, Мариинский театр управлялся косной и невежественной театральной бюрократией. Правда, во главе оркестра стоял серьезный музыкант чех Направник, но он был консерватор и чувствовал себя обиженным балакиревцами.

Директором императорских театров и картинной галереи Эрмитажа был в то время Гедеонов. Мы не знаем, почему за-

нимал он столь важный для русского искусства пост. Ни знаний, ни понимания искусства у него, по-видимому, не было. Но был интерес к своему делу и известная доступность. Летом 1870 года Мусоргский получил у него аудиенцию. Гедеонов сказал композитору, что в следующем сезоне репертуар уже заполнен, и они ничего нового поставить не смогут, но обещал ему, что осенью, когда вернутся в Петербург «те, кому ведать надлежит» т. е. комитет капельмейстеров и дирижеров, его, может быть, позовут показать им оперу, или, как выражался Мусорянин, «попугать их Борисом».

Осенью партитура «Бориса» была официально представлена в дирекцию. Через некоторое время Модеста, действительно, позвали предстать пред ясные очи Комитета. В него кроме дирижеров и хормейстера Мариинского входили капельмейстеры немецкого и французского театров — всего семь человек. Мусоргский своим сипловатым баритоном спел и сам сыграл клавир своей оперы. Потом «водевильный комитет», как называл его Кюи, рассматривал оперу и в заседании 10 февраля 1871 года вынес мудрое решение: это был отказ шестью голосами против одного.

Новизна музыки озадачила комитет, в особенности французского и немецкого дирижеров, привыкших незатейливыми пьесками развлекать в антрактах свою публику. Говорят, что один из членов комитета, контрабасист Фереро не мог простить автору того, что контрабасы дивизи играют у него хроматическими терциями. Многое он мог вынести, но только не легкомысленное отношение к его столь серьезному инструменту. Надо отдать справедливость комитету: мотивируя свой отказ, он сделал несколько очень правильных указаний, например, на то, что в опере нет женских ролей, и что это делает ее монотонной и не сценичной.

Для Мусорянина отказ был тяжелым ударом. Для подлинного оперного композитора не иметь возможности поставить свое произведение на сцене — большое горе. Можно

было опасаться, что самолюбивый автор заупрямится и не захочет переделывать свое произведение по указке каких-то «дирижеров и капельмейстеров», он, пренебрегавший критикой своего «Бориса», даже когда она исходила от близких друзей. И однако же Модест, к изумлению Стасова, пошел на уступки и принялся за переделку. Таким образом, отказ дирекции помог превращению «Бориса» в тот шедевр, который мы знаем. Чтобы ввести женскую роль (Марины), Мусоргский присочинил «польский» акт («В Самборском Замке»). При этом он сильно переделал пушкинскую сцену у фонтана, прибавив к ней много своего: так, например, дивные слова Самозванца «Волшебный, сладкий голос!» он заменил виршами:

Она! Марина!
Здесь моя голубка, красавица моя! и т. д.

Но любовный дуэт Самозванца и Марины, несмотря на это ему все же удался. По-видимому, вложил он в него то страстное чувство (к Надежде Петровне Опочининой), которое владело им тогда. Менее удачным оказалось введение в оперу фигуры иезуита Рангони (внушенное, очевидно, книгой о Самозванце о. Пирлинга). Рангони, как ему и полагается, играет маккиавелистическую роль, убеждает Марину обратить в католичество Дмитрия, подслушивает во время сцены у фонтана, и т. п. В общем, хотя музыкально партия его очень интересна, все это только ослабляет и замедляет действие. Мусоргский также увеличил партию хозяйки корчмы, сочинил для нее довольно вольного содержания песню о селезне и создал, таким образом, вторую женскую роль в опере. Он расширил сцену в Царском Тереме, прибавив ариозо Бориса, рассказ о попке и юмористические песенки мамки и царевича. Сцену у Василия Блаженного он

уничтожил, перенеся из нее кое-что, например, как мальчишки дразнят юродивого в заново созданную сцену «Под Кромами». Эта сцена была самой важной переменой сделанной в опере, и эта перемена была внушена ему тем же Никольским, который подсказал ему сюжет «Бориса». (Стасов, уже огорченный тем, что сюжет оперы был найден не им, был прямо в отчаянье, что не он посоветовал эту перемену). Она заключалась в том, что Мусоргский написал еще одну «народную» сцену и она вместо смерти Бориса заканчивает оперу. Эта сцена — «Под Кромами» — одна из самых оригинальных и сильных сцен в опере: мятежная толпа поймала царского боярина, бьет его, издевательски славит его. Мальчишки преследуют юродивого; Варлаам и Мисаил возбуждают толпу; толпа хватает и хочет убить ксендзов, поющих свои латинские молитвы. И вдруг в этот революционный пандемониум врываются переливающиеся колокольчики саней самозванца и ликующая толпа устремляется за ним. И только юродивый, оставшийся один на сцене заводит свой, за сердце хватающий плач по Русской Земле, и занавес падает. Сцена эта грандиозной нотой заканчивает всю оперу.

Только в этом исправленном виде, с народными сценами начинающими и заканчивающими ее, с народом, всюду врывающимся в ход действия своими хоровыми массами, опера приобрела тот характер, который с самого начала хотел придать ей автор, характер грандиозный, эпический, безличный, характер народной драмы. В ней два «героя» — царь Борис с его личной трагедией и муками совести и русский народ. Теперь мог он по праву сказать Стасову: «А что если Мусорянин да грянет по Руси-матушке! Ковырять чернозем не впервые стать, да ковырять не по удобренному, а в сырье хочется, не познакомиться с народом, а побрататься жаждется: страшно, а хорошо!» Он и побратался со своим народом, изобразил его «цельным, большим, неподкрашенным и без

сусального». Он показал его в дни великого исторического испытания, во всей его темноте, глупости, покорности и в страшном, буйном бунте. По-шекспировски грандиозная народная трагедия была закончена.

V

Но опять, как прежде, перед автором встала прежняя задача — провести на сцену свою оперу. «Борис» стал совершеннее, прекраснее, но еще труднее для постановки. Дать на Императорской сцене подлинно революционный акт «Под Кромами» было делом не легким. Приходилось повести долгую и упорную «аппрошную» работу, как выражался профессор фортификации Цезарь Антонович Кюи. Первым успехом, первым взятым бастионом было согласие Направника дать в концерте Р. М. О. в феврале 1872 года финал первого действия — великолепную «Славу» для хора с оркестром. Направник был человек добросовестный и не мог не признать достоинств вещи. Она прошла с успехом. В апреле и Милий тоже, хотя и неохотно, включил в программу концерта Бесплатной Школы другой отрывок из «Бориса», почему-то выбрав не оригинальный, но эффектный «Польский», который публике мало понравился. Через несколько дней в салоне Пургольд «Борис» был исполнен целиком. Большинство партий, как когда-то в «Каменном Госте», пели Саша и автор под аккомпанимент Нади. Бородин, прослушав оперу в новом виде, был от нее в восторге. «Прелесть! — все восклицал он — какое разнообразие! Какие контрасты! Как все теперь округлено и мотивировано!» Вообще салон «музыкальных барышен» стал играть все большую роль в создании интереса к «Борису» и благоприятной атмосферы вокруг него. Не было вечера, чтобы там не пели и не играли что-либо из этой оперы с дружескими комментариями «Дяди О» и его племянниц. А в салоне бывали и артисты, и певцы, и — что было еще важнее — люди из бюрократического мира.

Явилось еще одно благоприятное обстоятельство. В довольно путанную голову директора Императорских театров Гедеонова пришла мысль, одна из тех мыслей, которые приходят в головы размечтавшихся дилетантов. Возможно, что это было своеобразным отражением модных тогда идей Вагнера о соединении искусств. Почему оперу пишет всего один композитор? Опера пяти композиторов не будет ли в пять раз лучше? Почему не соединить оперу и балет вместе? Гедеонов обратился к драматургу Виктору Крылову и тот написал либретто из жизни доисторических славян под заглавием «Млада». За музыкой Гедеонов обратился через Стасова к Бородину, Мусоргскому, Кюи и Римскому-Корсакову. Стасов думал, что его друзья от работы на заказчика откажутся, но они к его удивлению согласились. Балетную музыку должен был писать пятый музыкант, обычный поставщик музыки для балетов Минкус. В общем, должна была получиться какая-то полуопера, полуфеерия, полубалет, где было все: и славянский фольклор, и древне-языческая мифология, и историческая мелодрама. Кюи взялся писать первый акт, Римский-Корсаков и Мусоргский дружно разделили между собой два средних, а Бородин взял на себя четвертый. Гедеонов исхлопотал на свою затею ассигновку в 10.000 рублей, и работа закипела. Естественно, она сближала композиторов с «заказчиком» и, может быть, тайным мотивом, побудившим их принять заказ, было именно желание заручиться сильной рукой в театре. Все они использовали для новой оперы старый, имевшийся уже у них материал: Мусоргский отрывки из неоконченной «Саламбо», Бородин из заброшенного им «Игоря».

Из затеи ничего не вышло. Гедеонов быстро истратил все деньги, новой ассигновки он не добился, и «Млада» так и осталась незаконченной. Говорят, что французские виноделы в те времена, когда еще ходили парусники, имели обыкновение, когда хотели получить вино особо высокого качества,

отправлять бутылки в Индию и обратно. И это, как будто бы бесцельное путешествие оказывало чудодейственное влияние на качество вин: бутылки, «вернувшияся из Индии» (retour d'Indes) оказывались превосходными. Так было у Бородина: материал, предназначенный для «Игоря», оказался оживленным и обновленным этим «путешествием», этим переливанием из «Игоря» в «Младу» и обратно в «Игоря». Можно утверждать даже, что «Млада» дала толчок для продолжения самого «Игоря». Римский Корсаков тоже вспомнил об этом сюжете через много лет и написал свою, новую «Младу» в виде оперы.

Хотя Мусоргский принял и выполнил свою порцию коллективного заказа, приспособив для него отрывки старой своей «Саламбо» и «Ночи на Ивана Купалу» и хотя для него тоже переливание вина в меха и новые и старые оказалось полезным впоследствии, но он больше всех своих сотоварищей был смущен тем, что из свободного художника сделался ремесленником, работающим на заказ. «Стыдно и перо брать в руки, изображая «Сагану чух!» и прочую белиберду, записанную кем-то, когда-то, может быть, с пьяных глаз и мозгов!» — восклицал он. («Сагану, чух» это были слова из «Млады»). «Нравственное fiasco кружка не за горами» — жаловался он Стасову. — «Вы знаете, что я не могу таскать дрянь в себе и няньчиться с нею... Я объявил Корсиньке и Бородину, что в видах спасения девической непорочности кружка, желая, чтобы из него не сделали публичной женщины, я буду предписывать в деле нашего батрачества, а не выслушивать». Корсаков предложил ему написать новый «Раек», но уже на самих себя, на кружок и «отвалять всех с любовью». Эта мысль привела в восторг Модеста: «если вещица удастся, кружок спасен, не филистерщина какая-нибудь, а сами себя казним за промах!» Но второй «Раек» написан не был, а сближение с Гедеоновым практических плодов не принесло: «Борис» был снова представлен в Дирекцию и, несмотря

на доброе отношение Гедеонова, а может быть также и Направника, снова отвергнут.

Тут-то и помог делу «салон» Пургольдов. У них бывали многие певцы и певицы из «Мариинки», встречаясь там с композиторами, друзьями Саши и Нади. Люди из театрального мира легко воспламеняются в обществе, к тому же им импонируют деятели искусства не театрального — композиторы или писатели. Будучи в большинстве очень трезвыми и практичными людьми, певцы и актеры под влиянием минуты способны на искренний, хотя и недолгий энтузиазм, быстрое увлечение людьми и проектами. Мусоргский им нравился. В нем самом была та же легкая возбудимость и приподнятость. Они — Платонова и Комисаржевский, Петров и Воробьева и многие другие — искренне любили его. У Пургольдов часто бывал в то время помощник Гедеонова художник Лукашевич, ставший потом заведующим костюмерной и декорационной частью театра. Ему тоже нравился «Борис» и его автор. Таким образом, вокруг «Бориса» создалась атмосфера сочувствия. Лукашевичу, имевшему большое влияние на своего патрона, пришла в голову мысль: поставить несколько отрывков в каком-либо бенефисном, «сборном» спектакле, т. е. спектакле, состоявшем из отрывков из различных опер по выбору бенефицианта. Подразумевалось, что для таких «сборных» спектаклей отрывки выбираются из уже существующего репертуара. Но при общем сочувствии к Мусоргскому можно было слова «выбор бенефицианта» толковать расширительно и таким образом контрабандой провести несколько картин из еще не ставившейся оперы. Этой уловкой можно было обойти тупое вето «дирижеров и капельмейстеров». Мысль была принята с энтузиазмом и на одном из пургольдовских вечеров, был устроен маленький театральный заговор: было принято решение поставить три отрывка из «Бориса» в бенефис режиссера Кондратьева. Все произошло возвышенно и трогательно. Мусорянин целовал

руку Платоновой и Леоновой, они нежно касались губами его виска. Он лобызал Комиссаржевского. На глазах у всех были легкие слезы умиления.

Благодаря полуконтрабандному характеру постановки и певцам, и хору, и оркестру пришлось репетировать в свободные от другой работы промежутки, отчасти даже на частных квартирах. Работали они под руководством Направника, который делал свое дело с обычной добросовестностью. Спектакль был назначен на 5-ое февраля ст. ст. 1873 года.

«Скоро на суд — писал Модест незадолго до этого Стасову — бодро до дерзости смотрим мы в музыкальную даль, что нас манит к себе, и не страшен суд. Нам скажут: «Вы попрали законы Божеские и человеческие!» Мы ответим: «Да», и подумаем: «То ли еще будет!» Про нас прокаркают: «Вы будете забыты скоро и навсегда!»; мы ответим: «Non, non et non, Madame!» (Мусорянин вспоминает популярный тогда рассказ о том, как императрица на экзамене в Институте перепутала какую-то историческую дату и сказала возразившей ей институтке, княжне Волконской: «on ne me dit pas "non", ma chère!», на что упрямая девица ответила: «Non, non et non, Madame!».).

Ненадолго он оказался прав. Сборный спектакль, состоявший из 1-го действия «Фрейшюца», 2-го действия «Лоэнгрина» и трех сцен из «Бориса»: 1) В уборной Марины; 2) У фонтана и 3) В корчме, прошел с огромным успехом. Это был самый большой и беспримесный успех в жизни Мусоргского. Петров пел и играл роль Варлаама гениально, Абаринова была хороша в шинкарке, Платонова пела Марину, Комиссаржевский лже-Дмитрия. Это был один из тех редких спектаклей, где все празднично и приподнято, где публика слушает не переводя дыхания и аплодисменты прорываются как бы помимо воли аплодирующих. Таких оваций, по свидетельству Кюи, еще не бывало в Мариинском театре.

После спектакля автора чествовали ужином у Римских-Корсаковых. Был Стасов, была Саша Пургольд, успевшая уже утешиться, забыть свое увлечение Модестом и выйти замуж за молодого морского офицера Моласа. Муж ее тоже был в числе гостей, прямой, ясный, бесхитростный. Было шампанское, речи, пили за будущую постановку «Бориса» в целом виде и за его автора. А когда возбужденный, счастливый, «весь распаленный» Модест вернулся домой в свою комнату, он в темноте наткнулся на что-то колючее и вскрикнул от неожиданности и испуга. Оказалось, что это Поликсена Сергеевна, жена Дмитрия Стасова прислала ему лавровый венок и он укололся о булавку ленты. Не символ ли вскоре так ранившего его успеха? Но пока что успех этот был полным и неотравленным. Даже враждебные Кучке критики встретили 3 сцены из «Бориса» снисходительно, словно с ними случилось какое-то просветление. Крайний классицист, последователь Ганслика, Ларош писал, что шел слушать «Бориса» без особых надежд, с сильным предубеждением. «Но композитор поразил меня совершенно неожиданными красотами» — признавался он, и хотя он, как и прежде, находил у Мусоргского оригинальничанье и вычурность, но замечал вместе с тем прорывающуюся сквозь них духовную силу.

На другой день те же сцены должны были снова идти в бенефис певицы Леоновой, но из-за болезни Комиссаржевского даны не были. Успех отрывков создавал атмосферу благоприятную для постановки оперы в целом виде, однако Мусоргский по-прежнему находился перед дверью, плотно прихлопнутой вторичным отказом «водевильного» комитета дирижеров. Что было делать? Тотчас же после спектакля Мусорянин счел себя обязанным написать благодарственное письмо влиятельному Направнику. Он называл Направника «силачем художником» и благодарил его за советы, якобы давшие ему возможность «продолжать учиться». Было ли это

письмо продиктовано только расчетом на благоволение Направника? Едва ли! Не надо забывать, что Мусоргский всегда был и постепенно становился все более неумеренным в проявлениях своих чувств. В том же письме он весьма иронически отзывается о незадачливом инициаторе «Млады», Гедеонове: «Пряник» (прозвище Гедеонова) вел себя отвратительно 5 февраля, говорят, губа его протягивалась до Вашей дирижерской палочки, желая схватить ее и проглотить, но ограничилась обычной жвачкой за совершенной слабостью от старости». Очевидно, что одно положение в театре не влияло на отношение Мусоргского. И все же ему пришлось действовать именно через этого смешного «Пряника». Популярная тогда певица Платонова, поклонница Мусоргского и постоянная посетительница салона Пургольдов, была в очень добрых отношениях с Лукашевичем. В это время как раз предстояло возобновление ее контракта с Мариинской оперой и она через Лукашевича заявила, что подпишет его только, если ей для ее бенефиса предоставят «Бориса Годунова». Лукашевич пустил в ход все свое влияние на патрона, и Гедеонов, поставленный как бы между двух огней между Платоновой и Лукашевичем с одной стороны и упрямыми дирижерами с другой, решился выйти из положения тем, что нарушил права комитета дирижеров и поставил «Бориса» своей собственной директорской властью. В контракте Платоновой, однако, не было упоминания о «Борисе»! и только было сказано, что ей предоставят для бенефиса «новую оперу».

«Борис Годунов» увидел свет рампы не скоро, почти через год после постановки трех сцен — 27 января 1874 года. За это время автор продал его «клавир» издателю Бесселю, подписка на него прошла успешно и была прекращена первого января 1874 г. Для этого клавира Мусоргский написал по-

священие за несколько дней до постановки оперы на сцене. «Я разумею народ — писал он — как великую личность, одушевленную единою идеей. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере. Вам, что добрым советом и сочувственным делом дали мне возможность поверить себя на сцене, посвящаю свой труд». Так выражал он свои народнически-националистические идеи, близкие к Фихте. Так, в последний раз выражал он доверие и благодарность кружку, своим друзьям, несмотря на испытанные им разочарования. Худшие были еще впереди.

VI

Опера имела огромный успех. Она шла без обычных направниковских «купр» (купюр), за исключением сцены в келье. Надо отдать справедливость дирижеру и театру — постановка и исполнение были безукоризненны. Правда, не было произведено почти никаких новых затрат, так как декорации и костюмы остались от недавней роскошной постановки пушкинского «Бориса», который успеха не имел и был снят с репертуара. Но Направник не пожалел трудов, чтобы довести хор и оркестр до безукоризненности. Стасов и некоторые другие, слышавшие «Бориса» у Пургольдов до постановки, упрекали дирижера за то, что он отдельные «голоса из народа» передал хоровым группам, но так оно обозначено в партитуре Мусоргского, так что это было сделано с его согласия. Певцы почти все были те же, что пели в трех отрывках, поставленных год тому назад, и пели, за редкими исключениями, очень хорошо. Театр был захвачен и потрясен, особенно неистовствовали, вызывая автора, студенты на галерке. Но и «хорошая» публика, великосветская публика премьер и бенефисов была захвачена как бы помимо своей воли, вопреки своим убеждениям и предрассудкам. В ложах можно было слышать такие разговоры: «Ну, как вам понравилась опера?» — Д а м а (взволнованная с красными от слез

глазами): «Безобразие, а не опера. Тут и музыки совсем нет. Плачешь, смеешься, а слушать решительно нечего!..» Таково было самое распространенное суждение: нет музыки, все какие-то речитативы. Большинство публики объясняло впечатление от оперы и успех ее хорошим исполнением Мельникова, певшего Бориса, Петрова — Варлаама и т. д. Действительно, они играли и пели превосходно. Но и посредственные артисты, вроде Васильева в роли Шуйского, казались публике отличными. Не музыка казалась хорошей, благодаря артистам, но плохие артисты казались публике хорошими, благодаря музыке. Однако, субъективно публика была под властью иллюзии: опера плоха, но артисты хороши. Автор, присутствовавший в театре во время первого представления, волновался и переживал все мучительно. Как на зло случился маленький инцидент, который его мучительное состояние усилил. Четыре молодые девушки, близкие к семье Стасова и возможно даже, что по его инициативе, купили лавровый венок, вышили на лентах надписи. Надписи были подобающие и, по-видимому, были внушены Стасовым («К новым берегам», «Поднялась сила пододонная», из хора 5-го акта, «Слава тебе за «Бориса», слава!»). Они отвезли венок в вечер спектакля в театр. По одним их именам можно себе представить этих молоденьких курсисток и то, как с румянцем во всю щеку от мороза и смущения они разговаривали с театральным начальством. Это были Надя Дютур, Наташа Пивоварова, Нюта Никольская (м. б. родственница «дяиньки») и Зоя Чарухина. Но ни их уговоры, ни молодая прелесть не подействовали на театральную администрацию. По правилам, для публичного поднесенья венка нужно было предварительное разрешение театральной конторы. Поэтому их венок мог быть передан только в частном порядке, за сценой. Автор, узнавший об этом инциденте, пришел в отчаянье и сначала готов был прямо бежать из театра. Потом согласился остаться, с тем условием, чтобы даже не видеть злопо-

лучного венка до окончания спектакля. Венок был передан ему театральным капельдинером после спектакля где-то за кулисами. И еще в тот же вечер вокруг инцидента с венком поднялась буря. Неистовый Стасов грозил, что будет протестовать в печати. Мусорянин умолял его не делать шума: он опасался, как бы, придравшись к скандалу, оперу не сняли с репертуара, и наговорил другу много лишнего. Но и без вмешательства Стасова история с венком попала в прессу, и на другой день в газете появился протест каких-то дам. Мусорянин растерялся. Он написал униженное письмо Направнику, в котором называл «бестактным» подношение венка на первом представлении оперы автора молодого и лавров еще не заслужившего. Он не подумал, что бедные барышни, с их чистосердечными восторгами не заслуживали от него такого реприманда. Кроме того, он написал открытое письмо в редакцию газеты, тоже разъяснявшее инцидент. Все это отравляло радость успеха. Но еще больше отравляли ему жизнь отзывы петербургской прессы. За год, прошедший со времени постановки трех сцен, которая словно захватила врасплох критиков и встретила довольно благоприятный отклик, они успели «одуматься» и теперь выступили сплоченным фронтом против оперы Мусоргского. О незнании элементарной музыкальной грамматики писал осмеянный в «Райке» и «Классике» Фаминцын. В погоне за грубыми эффектами обвинял его Соловьев и всю оперу называл «какофонией в пяти действиях». Тон критика был грубый, иронический и наставительный. Еще более огорчительно, чем эти отзывы или отзывы мелкой прессы, сравнившие оперу с «Фаустом» Гуно и упрекавшие Мусоргского в неумении писать певучие мелодии, было мнение умного и талантливого Лароша. Архи-классик Ларош преклонялся перед Моцартом, и так же как когда-то Улыбышев, считал, что падение классической музыки началось уже с Бетховена. Можно себе представить, как противен был ему «Борис». Свою статью он назвал

«Мыслящий реалист в музыке». (Мыслящими реалистами называл своих последователей молодой и блестящий критик Писарев, сделавший своим идеалом тургеневского «нигилиста» Базарова, отрицавший «стишки» Пушкина и вообще искусство для искусства). Удивляясь грубым школьным промахам композитора, критик находил, что так мог писать только ребенок. Но, наталкиваясь у него на «претензии на новые пути, на затеи хроматизма», прибавлял — «ребенок был необыкновенно испорчен». Он не отрицал таланта в композиторе. В песне «Как во городе было во Казани» была, по его мнению, грандиозная сила. Он признавал, что поэтическое одушевление есть в сцене у фонтана, и что вся эта сцена полна роскошной чувственной прелести и неги. Он находил даже, что в лице Мусоргского в крайне левом кружке впервые появился музыкант, имеющий качества, которых у других членов кружка не было: самобытность, изобретение, самостоятельность содержания. До сих пор кружок производил только подражателей, и Мусоргский впервые придал ему оригинальную, сильно творческую физиономию. Но все в этой «физиономии» было чуждо и враждебно критику. «В нем окончательный перевес должна была взять не полнота знания, не многосторонность развития, не художественное изящество, не широта горизонта, но грубая могучая натура». Притом Ларош понимал, что Мусоргского не исправишь добрыми советами. «Я смотрю на него как на готовый совершившийся факт», совершенно резонно говорил критик.

Еще один писатель счел нужным выступить против бедного Мусорянина. Это был выдающийся философ и литературный критик Страхов, человек далекий от музыки, но смотревший на Мусоргского как на печальное явление общей русской некультурности. В письмах к редактору «Гражданина» Ф. М. Достоевскому он протестовал против извращения пушкинского текста; он тоже видел в Мусоргском грубого

реалиста, одного из тех, что кишели тогда в литературе и живописи. Он испытывал к нему чувство отвращения, которое было у него при виде реалистических портретов на выставках передвижников: «так похоже и так гадко!». Он жаловался на «грубость, простонародность и пошлость» «Бориса».

Все это было неприятно, но этого нужно было ждать, это входило в «профессиональный риск» каждого новатора в искусстве. Гораздо хуже был неожиданный и коварный удар, нанесенный «другом» — Цезарем Кюи. За что? Почему? — спрашивал себя Модест и не находил объяснения, кроме низости и зависти. Так ли это? Хотя Кюи и был, выражаясь словами Императрицы Елизаветы «превеликий нежелатель добра никому», хотя он и был недоволен тем, что Мусоргский охотится в его заповеднике и имеет большой успех у публики, однако, вероятно, ему искренне не нравилась эта слишком сильная и яркая музыка, к которой нельзя было подходить с меркой «хорошего» вкуса. А Кюи был человеком небольшого изящного таланта, из тех, в которых больше вкуса, чем творческой силы. К тому же он был типичным петербуржцем «хорошего» общества и с годами становился склонным разделять предрассудки этого общества. Он стал новатором по живости пытливого, но поверхностного ума, а отчасти и случайно, по знакомству с Балакиревым. Он воспринял балакиревские идеи и защищал их не без литературного блеска, но настоящего, собственного, творческого вкуса у него не было. Поэтому, несмотря на свой ум, он только-то и делал, что горестно ошибался. Если судить критика по пропорции сделанных им правильных и ошибочных оценок, то Кюи окажется едва ли не на самой низкой ступени такой шкалы с пропорцией, приближающейся к 100% ошибок. О «Борисе» он писал, что хотя Мусоргский сильный и оригинальный талант, но что это произведение «незрелое». Он нападал на «рубленый речитатив», на разбросанность музыкальных мыслей, делающих оперу «попуриобразной». Он

находил, что это произошло не «от творческого бессилия, а оттого, что автор не довольно критически относится к себе, от неразборчивого, самодовольного, спешного сочинительства»!

Статья Кюи очень понравилась противникам кружка. Соловьев назвал его «Брутом Кучки». Но Мусоргский едва не кричал от обиды и боли. К тому же еще Кюи отозвался и на инцидент с венком и, иронизируя над подносительницами, обменял письмо в редакцию Мусоргского жаждой саморекламы. «Что за ужас статья Кюи! — жаловался Мусоргский Стасову. — Позор тому, кто публично издевается над женщинами, не вызвавшими ничего кроме сочувствия за смелый и отважный поступок. А это нападение на самодовольство автора! Безмозглым мало той скромности и нечванливости, которые никогда не отходили от меня и не отойдут, пока у меня мозги в голове не совсем еще выгорели. За этим безумным нападением, за этой заведомой ложью я ничего не вижу, словно мыльная вода разлилась в воздухе и застилает предметы». И он вспоминал, что Стасов с большой проницательностью, как любящая женщина, предчувствующая что-нибудь угрожающее любимому человеку, говорил: «боюсь Кюи по поводу Бориса!» Модест с раскаяньем просил прощенья за сцену, устроенную им другу в вечер премьеры (он звал его теперь не «Бахом», как раньше, а «женералиссиме», ввиду полученного Стасовым чина действительного статского советника, соответствующего генеральскому). «Я был скверен с Вами, но я не был ничтожен, я не оболгал Вашей любви. Что бы ни случилось — я не могу расстаться с Вами, я страстно люблю Вас и на Вашем побледневшем лице я поймал ту же силу любви ко мне». Как напоминает тон этой страстной тирады объяснения юных героев Достоевского!

В общем, бесспорный успех опера имела только у радикальной молодежи. После спектакля кучки студентов, возвращаясь домой, распевали «Расходилась, разгулялась сила

молодецкая». Но их привлекала, вероятно, революционность этой грозной песни и всей сцены «Под Кромами». Зато все определеннее становилась оппозиция чиновного, аристократического Петербурга. На втором спектакле один из друзей Платоновой, кажется вел. князь, подошел к ней в антракте и сказал: «Неужели Вам нравится эта музыка, что Вы взяли ее для своего бенефиса?» и на утвердительный ответ Платоновой прокричал: «это позор на всю Россию, а не опера!» и быстро отбежал.

«Позор на всю Россию», однако, продолжался. В течение первого года опера прошла десять раз при полных сборах. Публика негодовала, недоумевала, но слушала. Постепенно Направник поддался своей обычной склонности и стал производить свои «купры»: так выбросил он всю изумительную сцену «Под Кромами» и много отдельных мест. В таком, урезанном, виде она шла от времени до времени в течение еще восьми сезонов. После в общей сложности 24 представлений ее, наконец, сняли с репертуара. Позор на всю Россию кончился. Только через тридцать лет началась слава на весь мир!

VII

Опера Мусоргского несомненно являет черты гениальности и, однако, правы были те критики, которые оскорбились за Пушкина. Их возмущало его переиначивание пушкинского текста, но тут дело совсем не в этом, а в отсутствии всякой конгениальности между поэтом и композитором. Музыка часто отяжеляет слово, перегружая его эмоциональным богатством. Здесь к тому же пушкинская легкость отяжелялась личностью Мусоргского. Это было, как если бы «Бориса Годунова» передал в своей прозе Лев Толстой. Хотя Пушкин подражал в этой трагедии Шекспиру, но он в ней сохранил свою ясность и гармонию, свой французский 18-й век. Опера Мусоргского ярче, резче, трагичнее, ближе по духу «дикарю» Шекспиру. Европу поразило и пленило ее «варварство».

И, действительно, она горит и переливается красками как завитки Собора Василия Блаженного, как кремлевские башни, которые так понравились когда-то юному Модесту. «Варварство» «Бориса» — это варварство московской Руси. Мусоргский верен тут исторической правде. Но рядом, сколько сдержанности, скупости в эффектах, прямоты подхода есть в этой опере, сколько импрессионистической тонкости и точности рисунка. В ней нет ни звука условного, пустого, или банального. Все живет и дышит напряженным чувством, все — мелос, гармония, оркестровка — словно впервые найдено, оригинально, ново. Поразительно, как при отсутствии знаний теории, движимый одним безошибочным творческим инстинктом был он способен создать такое цельное и совершенное произведение. Воистину был он неопровержимым примером правильности педагогических методов его учителя Балакирева, а тот от него отрекался!

Но озадаченным всей этой новизной современникам это еще не было видно. Все они, и враги и друзья, встретили оперу, оговорками, теми или иными «но». Враги говорили: «опера невежественна, но автор не лишен таланта». Друзья: «опера талантлива, но... автор безграмотен и невежествен». Это были разные оттенки, но между предательским отзывом Цезаря Кюи и дружескими поздравлениями Корсиньки разница была не столь уж велика. Чуткий Модест не мог не чувствовать этого и его самолюбие страдало. С этого именно времени, по мнению Римского-Корсакова, началось в нем странное душевное перерождение. Он стал чуждаться своих друзей, искать другого общества. Он стал окружать себя какою-то таинственностью, стал говорить еще более темным и цветистым, еле понятным языком. Разница между его оценкой самого себя и восприятием друзей (за исключением одного только Стасова) стала для него непереносно велика.

Но прав был он, а не они. Он опередил свое время почти на полстолетия и только теперь мы стали способны оценить

его музыку. То, что современникам казалось «рубленным речитативом», для нас звучит вдохновенной мелодией. То, что казалось грубыми ошибками, порожденными невежеством, оказалось гениальным скачком в будущее. Автор «Бориса» знал, не мог не знать, что создал «чудо совершенства». Он чувствовал, не мог не чувствовать, что судьба не даст уже ему возможности написать что-либо лучшее. И он должен был выслушивать, как с высоты двухвершкового величия его учили, как надо писать!

Все в «Борисе» полно вдохновения, напряжения творчества! Исходя из узкой и ложной теории реализма, он создал гениальное произведение ничего общего с реализмом не имеющее так, как Колумб, ища пути в Индию, открыл неведомый континент.

VIII

При оценке «Бориса» мысль невольно обращается к антиподу ее автора — Вагнеру. Трудно было бы и придумать более несхожие индивидуальности, чем эти два современника, ставившие себе аналогичные задачи. Для Вагнера человеческий голос был только каким-то инструментом «облигадо», которому поручены слова текста. Его «непрерывные мелодии» однообразны и психологически бедны, так что без оркестра они были бы «пустыми звуками». Зато оркестр изумительно, почти «развратно» богат. «Борис» прежде всего «вокален», его речитативы так эмоционально насыщены, что не теряли бы силы и выразительности, даже без сопровождения оркестра. Оркестру же отведена лишь служебная роль, он только аккомпанирует голосам, намечает атмосферу с гениальной, импрессионистической быстротой. Трактовка лейтмотивов у Мусоргского сложнее, тоньше и дискретнее, чем у Вагнера, чьи лейтмотивы порой напоминают военные фанфары, по выражению Римского-Корсакова. Но, может быть, именно потому последние так врезываются в память.

Оба они хотели дать в опере высшее выражение духа своих народов. Вагнеру это удалось в полной мере. Музыка Мусоргского — продукт более личного, капризно-индивидуального творчества и, может быть, оттого так свободно влились в эту национально-русскую оперу отрывки карфагенской «Саламбо». Вагнеризм еще при жизни композитора стал центральным руслом европейской музыки. Оперы же Мусоргского долго оставались забытыми, никому не нужными. Только в начале XX-го века, когда пришла антивагнеровская реакция, музыка русского композитора оказалась вдруг нужной и современной. Но, кажется, она не столько повлияла на эпоху, не столько активно приблизила ее к себе, сколько опередила ее и свободно вдвинулась в панораму современной музыки, заняв в ней почетное место и освещая ее своим светом.

Часть III

Sunt lacrimae rerum…
Виргилий

Глава тринадцатая. «Замерзание» Балакирева

«My life shall linger on alone».
(Byron.)

I

«Но, Боже, что сделалось с Милием?» — все чаще спрашивали себя его друзья с печалью, тревогой, а иногда и не без осуждения, — «что стало с нашим веселым, живым, деспотическим, очаровательным, несносным Милием?»

В течение долгого времени, с эгоизмом молодости и слепотой сосредоточенных на себе творческих натур они ничего не замечали. Его было редко видно? Ну, что ж? Он занят концертами, школой, уроками, мало ли чем! Разнообразие и самый характер его деятельности отдаляли его от друзей. И приходилось сознаться, что без него дышалось свободнее.

Но время шло и не заметить перемены делалось невозможно. «Балакирев произвел на меня вчера самое грустное впечатление — рассказывал о своей встрече с ним Стасов Римскому-Корсакову, и в самом наименовании старого друга по фамилии сказывалась создавшаяся уже отчужденность от него — по наружности как будто все тоже и ничего не переменилось: голос тот же, фигура, лицо, слова — все те же, — но только на самом деле все переменилось, и от прежнего не осталось камня на камне... Можете себе представить, от времени до времени наступало вдруг молчание и продолжалось по несколько минут!.. Я снова начинал, и так и сяк, принимался и с одного конца и с другого, тщательно избегая всего, что могло бы быть неприятно — мне ничего не помогает; он

ответит несколько слов, и опять молчание... Когда бывало что-нибудь подобное, вот пятнадцать лет, что я его знаю? Нет, это совсем другой человек; передо мною был вчера какой-то гроб, а не прежний живой, энергический, беспокойный Милий Алексеевич». О том же писал он и Мусоргскому и вот что ответил Модест: «Ваши строки о Милии, дорогой мой женералисиме, пришибли меня, хотя я и не был очевидцем его замерзания. Благодаря впечатлительности моей мне пригрезилось нечто ужасающее: Ваши строки показались мне отпеванием художественного жара Милия — ужасно, если это правда и если, с его стороны, не было личины! Слишком рано, до гадости слишком рано! Или разочарование? что-же, может быть, и это; но где же тогда мужественность, а пожалуй и сознание дела и художественных целей, которые без борьбы никогда не достигаются. Или искусство было только средством, а не целью? Diavolo, diavolo!..»

О том же он говорил, что испытал чувство потери «дорогой личности, с которой он дни делил и ночи коротал». «Ключем кипела жизнь с такой личностью и страстно жить хотелось». И это все было в прошлом.

Печальными были и впечатления Бородина. Он посетил Милия и как будто все нашел по-старому. Милий чрезвычайно интересовался новой его симфонией, просил сыграть ему все, что было готово и, понятно, как всегда, настойчиво советовал переделать то-то и то-то, причем, опять таки по своему обыкновению, порою требовал диаметрально противоположного тому, что также настойчиво внушал еще несколько месяцев перед этим: темы, которые прежде он советовал повторить целиком, теперь, оказывалось, лучше было цитировать только частично, и тональности, которые сам же ему внушил, оказывались не теми, что нужно, словом, обычные балакиревские «штуки», над которыми можно было добродушно посмеиваться. Александр Порфирьевич, впрочем, заходил не за советами по поводу новой 2-ой симфонии,

а чтобы получить обратно партитуру первой, которую ни за что не хотел возвратить Милий под предлогом, что Надежда Пургольд собирается сделать ее фортепианную аранжировку. На самом же деле его планы были, как выяснилось, гораздо шире: он мечтал все переоркестровать, чуть ли не пересочинить. Вся партитура симфонии была испещрена замечаниями вроде: «удвоить» или «дать кларнетам» и это как раз в тех местах, где по настоянию самого Милия кларнеты были переменены на фаготы и т. п. Бородин давно привык к этим чудачествам друга. Но как было понять, почему он упорно уклоняется от всяких встреч с членами кружка? Почему, когда у Пургольдов «производилась» целиком «Псковитянка», эта «первый сорт музыка», он не пришел послушать даже оперу своего любимца? В чем дело? недоумевал Бородин и писал в Москву жене: «Может быть, просто самолюбие его грызет? Он такой деспот по натуре, что требует себе полного подчинения, до мелочей самых ничтожных. Он никак не может понять и признать свободы и равноправности. Малейшее сопротивление его вкусам и даже просто капризам для него невыносимо... Между тем он сам сознает, что мы все уже выросли, стоим крепко на своих ногах и в помочах не нуждаемся. Это его, видимо, досадует. Он не раз высказывал Людме Шестаковой: «что мне слушать их вещи, теперь они настолько созрели, что я для них стал не нужен, они обходятся без меня». Натура его такова, что требует непременно несовершеннолетних, с которыми он возился, как нянька с ребенком. Между тем отчуждение Милия, явное уклонение от кружка, резкие отзывы о многих, особенно о Модесте охладили значительно симпатии к Милию. Если пойдет так, то легко может случиться, что он останется изолированным, а это, в его положении равносильно моральной смерти... Даже Людма (Шестакова), которая прежде могла его еще кое-как настраивать на лад, утратила всякое влияние... Стасов не может простить Милию отношение

последнего к концерту в пользу «Каменного Гостя» Даргомыжского, для которого было сделано все, и который не состоялся, потому что Милий без всякой причины откладывал концерт и тянул безбожно дело. Людма не может простить необъяснимое равнодушие к «Руслану», когда Милий, уговорив Людму взять ложу нарочно для него, вдруг просидел этот вечер у Жемчужниковых без всякой нужды и на следующие представления не ходил ни разу. Модинька оскорблен несправедливыми и высокомерными отзывами о «Борисе»... Корсинька оскорблен равнодушием к «Псковитянке»... Прежде, бывало, Милий первым интересовался малейшею новинкой, даже в самом зародыше. Как бы то ни было, но пропасть между ним и нами разверзается все больше и больше».

Это отчуждение не было единственным признаком перемены, происшедшей в Милие. До Бородина дошел ужасный слух, что Милий сошел с ума. Он этому слуху едва не поверил, он вспомнил, что у Балакирева было когда-то воспаление мозга, и что он страдал сильными головными болями. И к тому же это непонятное православие! Да, как это ни странно, но религиозность казалась интеллигентным людям того поколения едва ли не признаком сумасшествия. Милий, осуждавший когда-то «мистический штрих» в Мусоргском, сам сейчас отказывался от единственно истинной материалистической веры и стал впадать в прямое суеверие. Сначала он тщательно скрывал это, но все же один раз, и — как бы мимоходом и нехотя, рассказал Корсиньке, что посещает какую то, будто «бы замечательную, гадалку, живущую где-то на Николаевской. Эта еще молодая брюнетка с большими черными глазами, по слухам, дошедшим до Римского-Корсакова, была настоящая ведьма. Хотя гадание составляло ее профессию, но, по-видимому, она вкладывала в общение с Милием нечто большее, чем просто профессиональный

интерес. Кажется даже, что она была влюблена в своего клиента. Гадание состояло в том, что она смотрела в ручное зеркало и описывала Милию наружность людей, которых якобы в нем видела и подробно говорила об их чувствах и намерениях по отношению к Балакиреву. Оно происходило при свечах, в полутьме. Милий больше угадывал, чем видел в зеркале смутные образы своих друзей и врагов, которые грозили ему, или ободряли его. «В Бога не верит, а в черта верит», подумал не без недружелюбия Римский-Корсаков, выслушивая эти признания. Но за верой в черта пришла и вера в Бога.

Большинство его атеистических друзей только отмалчивалось, когда Балакирев заводил речь на религиозные темы. Но даже Бородину, при всей его широте и терпимости, этот «странный и неожиданный поворот в пиетизм, самый фантастический, самый наивный», был неприятен и неприемлем. Ну как было понять, что интеллигентный человек не пропускает ни одной обедни и всенощной, вынимает часть из просфоры, с азартом крестится на все маковки? Милий чувствовал общее молчаливое неодобрение. Владимир же Стасов, тот вовсе не стеснялся и при каждой встрече осыпал Милия «бестактной и бесшабашной митральезой своих упреков», как выражался Бородин. Он без обиняков принимался ему «докладывать, что все это вздор, что ему непонятно, как Милий, человек умный и т. д., и т. п.» Разумеется, это отпугивало Балакирева. Его тянуло к новым людям, к какому-то старообрядческому священнику, которого он хоть и считал еретиком по новому своему православному воззрению, но в котором по старой памяти о книге Кельсиева о расколе, видел и хранителя самой чистой и прекрасной струи в русской жизни и истории. Еще больше любил он посещать Тертия Ивановича Филиппова. С этим добрым бюрократом-славянофилом связывала его не только общая религиозность, но и любовь к русской народной песне. Тертий Иванович знал их множество и пел их правильно своим высоким

фальцетом. В доме его все дышало спокойствием и благолепием, свойственным истовым православным людям. Горели иконы, пахло чем-то приятным и все, начиная с хозяина с его русским, мягким лицом, кончая этим запахом не то лампадного масла, не то кипарисных крестов, успокаивало Милия, как бальзам. Все тут было добротно, немного тяжеловесно — и хозяин, и кожаные переплеты книг, и вкусные обеды. Тертий Иванович познакомил его с другим своим другом, профессором церковного права Победоносцевым, воспитателем великого князя Александра Александровича. Этот был совсем не благостный и не умиротворяющий. Напротив, была в нем острая сухость фанатика католического типа. Но зато был он необыкновенно умен.

Странным образом в это время самая наружность Милия переменилась. Как 18-ти летним юношей поражал он необыкновенной возмужалостью, так и теперь он казался много старше своих тридцати пяти лет. Непонятно было, куда исчезла его прежняя красота? Его невысокий рост теперь, когда его фигура с возрастом стала плотнее, сделался заметнее. Несмотря на эту плотность, лицо его казалось скорее сухощавым. Цвет лица был темный, а в его выражении было что-то нервное, беспокойное, измученное. Даже прекрасные большие глаза несколько потухли и реже сияли своим прежним магнетическим светом. В его лице появилось несвойственное ему прежде восточное выражение: скорее всего, был он похож на татарина, хотя никаких преданий о татарском происхождении не сохранилось в памяти его семейства. До друзей дошло одно, совершенно невероятное известие: Мидий бросил музыку, как профессию, и получил место маленького чиновника в товарной экспедиции Варшавской железной дороги за 80 рублей в месяц. Оказалось, что он поступил на эту службу уже в прошлом году, но он жил так замкнуто, так отошел от всех, что долго о его службе никто ничего не знал.

Непонятно, как никто из близких не нашел в себе достаточно интереса или мужества, чтобы постараться подойти к другу, понять что с ним случилось, помочь ему? Помочь ему, может быть, просто деньгами, как он когда-то предложил помощь Мусорянину, когда тот потерял службу и «скорчил кислую мину». Понятно, они были небогаты, но все они были так или иначе обязаны Милию, в жизни каждого он сыграл большую и благотворную роль. Не он ли открыл и пестовал их таланты, как нянька, не он ли щедро делился с ними всем, что знал в музыке? Не он ли был всегда готов поделиться последним? Правда, за это время он ухитрился задеть и обидеть чуть ли не каждого и теперь сам отдалился от них. Но неужели нельзя было преодолеть обиду, постучаться в захлопнутую дверь? В самый трудный час своей жизни, Балакирев оказался в полном одиночестве.

Настоящую правду о том, что произошло с ним — мы никогда не узнаем. Писем его от этого времени не сохранилось, дневников он не вел. Не сохранилось и того косвенного свидетельства, той стилизованной, приукрашенной исповеди, которою почти всегда является творчество, т. к. Милий бросил сочинять. К счастью только, хотя это было слабостью и противоречием, но по какому-то верному инстинкту он не разорвал и не сжег своих нотных рукописей, а куда-то далеко и, по своей привычке, аккуратно, их запрятал.

II

Если друзья Милия мало знали о его душевной жизни, то только немногим больше знали они и о его жизни внешней. Знали, разумеется, и не удивлялись тому, что он не удержался на той высоте, на которую поставило его руководство концертами Р. М. О. Очень скоро и с разных сторон против него повели интригу, которая увенчалась успехом. Балакирев многими чертами таланта и личности, преданностью искусству, благородством, бескорыстием напоминал Листа. Но это был

Лист с дурным характером. Комплементарный, благостный олимпиец Лист был всеми любим. Резкий и прямой Балакирев всюду вызывал раздражение. Лист с тщательностью «parvenu» соблюдал условности, царившие в придворной и аристократической среде. Балакирев обращался с Великой Княгиней, как с хористкой из своей Бесплатной Школы. Не удивительно, что она терпеть его не могла. Интрига облегчалась тем, что дирижером он оказался не первоклассным и что прекрасные программы его концертов были слишком трудны для публики. Как это было и при разборе им сочинений своих друзей, он слишком много внимания отдавал деталям исполняемых произведений, пренебрегая их общим смыслом. Разочаровывали в этом сильном и властном человеке неопределенность и неуверенность взмаха его палочки, словно он сам не был уверен в том, что вещь нужно исполнять так, а не иначе? Друзья его часто недоумевали, а враги злорадствовали. Очевидно, дирижерская одаренность не покрывается пониманием, слухом и другими качествами, которыми обладал Балакирев. Критика была к нему крайне враждебна. Все это давало великой княгине достаточно поводов, чтобы отделаться от неудобного человека. Сначала она попробовала сделать это полюбовно, предложив ему командировку в Европу для изучения народной музыки Запада. Но Милий отказался и в столь резкой форме, что смертельно обидел старушку. Ухитрился он обидеть и всех директоров Р. М. О., демонстративно пренебрегая их мнением, и восстановил против себя оркестр. Он был упорен, резок и требователен, но, главное, большинство оркестрантов были немцы, а он ни за что не хотел говорить с ними на репетициях по-немецки и иногда отпускал довольно сомнительные шуточки насчет засилья всяких «Газенфусов». «Газенфусы», естественно, обижались. Ко всему этому публика стала совсем мало посещать концерты Общества. Великая Княгиня принялась искать за-

местителя властного дирижера. Сначала остановились на одном из ненавистных Балакиреву «Газенфусов», недавно приезжавшем в Петербург немецком дирижере Зейфрице. Чтобы найти авторитетную поддержку этому плану обратились даже к Берлиозу. Однако Берлиоз отлично понял в чем дело и, высказавшись с одобрением о достоинствах Зейфрица, ничего, кроме самого лестного, не сказал о Милие. От приглашения Зейфрица отказались, но весною 1869 года Балакирева все же заставили подать в отставку и заменили его Направником. Это было большим и несправедливым аффронтом, и он не прошел без протеста. В московских «Русских Ведомостях» Чайковский писал, что, как Ломоносова нельзя было отставить от Академии, а разве что Академию отставить от Ломоносова, так и Балакирева нельзя устранить из Р. М. О. Николай Рубинштейн демонстративно обещал участвовать в концерте Бесплатной Школы, и действительно приехал в Петербург и блестяще исполнил труднейший Балакиревский «Исламей». Ободренный этой поддержкой «москвичей», Милий пытался бороться. Он сосредоточил всю свою энергию на концертах Школы, начал новые сборы пожертвований и даже тратил на Школу свои собственные, добытые уроками, средства. Но борьба была неравная: с одной стороны влиятельное Общество во главе с Великой Княгиней, не жалевшей средств; поддержка всего чиновного и придворного мира; пресса (Елена Павловна даже ассигновала сумму денег на основании газеты «Музыкальный Сезон» под редакцией Фаминцына со специальной задачей борьбы против Балакирева); щедрая раздача бесплатных билетов; приглашение итальянских певцов и певиц; легкий оперный репертуар. С другой стороны Бесплатная Школа, без бюджета, во главе с непрактичным идеалистом; твердая охрана высоких принципов; трудные для публики программы. Самого Балакирева мучили к тому же в это время еще и собственные

денежные затруднения, на нем лежало воспитание двух младших сестер. Приходилось давать непосильное количество уроков.

В борьбе с финансовыми затруднениями Балакирев готов был идти на компромиссы, какие недавно были бы еще для него немыслимы. Так, готов он был прибегнуть к помощи знаменитой Патти, певшей тогда в Петербурге в Итальянской опере. Он решил исполнить «Реквием» Моцарта и через общих знакомых попросил певицу выступить в нем солисткой. Патти согласилась петь в пользу Бесплатной Школы, но хотела выступить не в «Реквием», а в своем обычном, более легком репертуаре. Стасов написал другу резкое письмо, упрекая его в измене принципам, в готовности «просить милостыню» у певицы, которую он презирает. Из концерта с Патти ничего не вышло. Задумал он, было, грандиозный общедоступный концерт в Манеже, но его не разрешили. Ничего не вышло и из поездки в Москву, куда его звали друзья Чайковский и сильное количество уроков.

Балакирев терпеть не мог играть публично: это казалось ему профанацией святого и интимного, метанием бисера перед свиньями. И, однако, он готов был даже на это. В юности он имел успех, как пианист, а с тех пор далеко ушел вперед, если не в своей технике, то в углубленности и зрелости своего исполнения. Он решил дать концерт не в пресыщенном иностранными виртуозами Петербурге, а в тихом Нижнем, где он родился, где его, вероятно, еще помнили. Этот концерт, он твердо на это рассчитывал, должен был дать ему тысячу рублей, которая могла все спасти и устроить в его жизни. Но концерт в Нижнем был полным провалом. За пятнадцать лет его отсутствия его забыли; люди, которых он знал когда-то, умерли или разъехались. Музыкой в провинции не интересовались, и ему пришлось играть при пустом зале (сбор еле достиг... девяти рублей!). «Это был мой Седан», — говорил Милий Алексеевич об этом ужасном вечере.

После такого «Седана» он уже не сомневался, что «Божье благословение не лежало на его музыке». Надо было не противоречить, подчиниться ясному указанию, бросить «неблагословенную» деятельность, войти в ряды обыкновенных людей, с их обыкновенной будничной деятельностью. Много званных, но мало избранных. Что же делать! церковь учит смирению, он и смирился, хотя и не сразу и не навсегда.

Кажется, из всех его друзей только Бородин кое-что понял из того, что происходило с его бывшим ментором. «Положим, что он не сошел с ума, — писал он Римскому-Корсакову. — Но разве состояние, в котором он находится, лучше помешательства? Я страх боюсь, чтобы Милий не кончил тем же, чем кончил Гоголь. Пиетизм его весьма подозрительного свойства и не обещает ничего хорошего. Еще прискорбнее его непонятное охлаждение к музыкальному делу и к своим экономическим интересам. Что его ожидает в будущем? Страшно подумать...». Бородин правильно увидел глубину Балакиревской трагедии, когда вспомнил о Гоголе. Но Гоголь сжег вторую часть «Мертвых Душ» незадолго до смерти, он, как Толстой, отошел от художественного творчества, только приближаясь к старости, «пресытившись днями» (хотя старость и пришла к нему очень рано). Балакирев ушел от искусства в пору зрелости сил и таланта, не умер, но отказался от всего, что любил, и как один из миллионов вошел в ту будничную жизнь, которую до тех пор отрицал со всей силою своего романтизма. Так утопающий, выбившись из последних сил, покорно погружается в воду. Это было и проще, и страшнее, чем у Гоголя. Аналогию этому нелегко найти в анналах искусства, разве что позднее в судьбе гениального Рембо, уехавшего в Африку торговать слоновой костью и копить деньги. Рембо тоже смирился и тоже стал верным сыном (католической) церкви. Его судьба оказалась трагичнее, и уход кончился смертью. Милий же через пять лет воскрес

для искусства. Но субъективно, в своем тогдашнем решении, он тоже уходил, «утопал» навсегда!

Во всем этом денежные трудности сыграли свою роль, но эту роль не надо преувеличивать. Какие материальные трудности могли разрешить те скромные 80 рублей, которые он стал получать за работу, поглощавшую весь его день без остатка? Правда, заработок этот был регулярнее, чем уроки, но едва ли выше. По его словам, он не хотел больше профанировать музыку, делать из нее средство к существованию, служить ей не вполне бескорыстно. С другой стороны он старался отойти от музыки и по каким-то другим мотивам. Это становится очевидным благодаря следующему эпизоду: когда в Москве узнали о его положении, то Чайковский и Николай Рубинштейн искренне всполошились. Можно ли было допустить, чтобы для русского искусства пропал такой крупный и достойный его деятель? Рубинштейн предложил Милию профессуру в своей московской консерватории, с жалованием в три тысячи рублей в год. Милий был тронут, горячо благодарил, но твердо отказался. Он ответил, что у него нет достаточных знаний теории, что все его знания композиции носят эмпирический характер, так что он не может учить других. Как будто он что-либо другое делал в течение всей своей жизни! Разумеется, принятие профессорского звания в консерватории, против методов преподавания которой он всю жизнь боролся, было бы для Балакирева сделкой с совестью, изменой себе. Но немногие умеют быть столь стойкими в трудных обстоятельствах и нельзя не любоваться на его мужественную твердость. Вероятно, вследствие сочувствия и отзывчивости москвичей в это тяжелое для него время, он сохранил к ним более примиренные чувства, чем к петербуржцам. Московский музыкальный критик Кашкин, друг Чайковского и Рубинштейна, добился даже свидания с добровольным отшельником. Балакирев принял его в своей не-

большой квартирке, переполненной собаками и кошками, завешанной иконами с горящими лампадками. Он тщательно избегал касаться болезненных для него тем, и это придавало беседе натянутый и неестественный характер. Но Кашкин почувствовал в нем глубокое, тщательно скрываемое отчаянье. Это был тяжело пораженный человек.

Глава четырнадцатая. К закату (Мусоргский после «Бориса»)

«Farewell, a long farewell to all my greatness.»

(Shakespeare.)

I

Было ли это неизбежно или явилось следствием каких-то случайных причин, но кружок стал разбредаться, как покинутое пастырем стадо.

Это очень рано стали замечать более чуткие. Уже в июле 1872 года Мусоргский писал доброй сестре Глинки: «светло прошлое кружка, — пасмурно его настоящее: хмурые дни настали. Не стану винить за это ни одного из сочленов, «бо несть злобы в сердце моем», но по прирожденному мне доброму смеху не могу не почтить кружка изречением Грибоедова «одни повыбыли, другие, смотришь, перебиты»... как ни стараюсь я отогнать докучливую муху, что жужжит докучливое слово «развалился», муха тут как тут со своим жужжанием — словно смех, гадкий смех слышится в этом жужжании. Вам, голубушка, остается собрать остатки разбившейся, священной армии... найдутся бойцы, у которых не вырвешь знамени из рук»... Однако, еще даже через два года после этих строк — он посвятил «Бориса Годунова» своим друзьям по якобы «развалившемуся» кружку. Видно, заметить признаки развала легче, чем навсегда поставить крест над чем-то дорогим и близким!

Удивительно, что только тогда, когда уже начинался упадок кружка — его стали замечать, и даже не только в России. На Западе обратил на них внимание Лист. Знаменитый старик отличался необыкновенной отзывчивостью, совсем молодым любопытством ко всему новому в искусстве. Немецкое музыкальное творчество, плодами которого буквально заваливали его пюпитр, его не удовлетворяло, за исключением, конечно, великого Рихарда. До Листа дошла первая симфония Бородина, а издатель Бессель послал ему «Детскую» Мусоргского и «Антара» Римского-Корсакова. Лист был человеком безошибочного вкуса и открытой ко всему души. А тут к тому же в этой новизне явственно его старина сказывалась: все эти молодые русские были не только учениками его доброго друга Глинки, но и листианцами.

Члены кружка, долгое время относившиеся к Листу сдержанно, ставили его теперь очень высоко. К шестидесятилетию его они послали ему восторженную коллективную телеграмму. Можно себе представить волнение Мусоргского, когда Бессель, брат издателя, посетивший Листа в его Веймаре, вернувшись в Петербург, забежал к нему, чтобы сообщить ему радостное известие: Лист в восторге от «Детской», он прямо влюблен в «Детскую», хочет сделать фортепианное переложение одного из ее номеров и, во всяком случае, посвятить ее автору какую-нибудь пьеску, пустячок, une bluette. Не надо было обладать склонностью Модеста к преувеличениям, чтобы прийти в восторг. «Если правда, а не черезчурное увлечение — делился он своей радостью с «Женералиссиме» — Стасовым — то Лист меня поражает вдохновенностью своего таланта, это неимоверно! Глуп я или нет в музыке, но в «Детской», кажется, я не глуп, потому что понимание детей и взгляд на них, как на людей с своеобразным мирком, а не как забавных кукол, не должен бы рекомендовать автора с глупой стороны. Все это, может быть, и так, но я

никогда не думал, чтобы Лист, за небольшими исключениями избирающий колоссальные сюжеты, мог серьезно понять и оценить «Детскую», а главное восторгаться ею; все же дети в ней россияне, с сильным местным запашком. Что же скажет Лист или что подумает, когда увидит «Бориса» в фортепианном изложении хотя бы. Счастлива русская музыка, встретившая такое сочувствие в таком тузе, как Лист». И он прибавлял: «Дай Бог ему пожить побольше и, авось, когда можно будет, скатаюсь к нему в Европу и потешу новостями, но только с Вами, Generalissime, а не иначе. Теперь же мне суждено вянуть и киснуть в халдейщине». Но Стасов загорелся этой мыслью о поездке к Листу и не хотел ее откладывать. Он решил ехать сам и взять с собой на свой счет Мусорянина. Однако тот твердо отказался. Он сослался на обилие дел в департаменте, на невозможность «подсидеть» своего шефа, который был будто бы болен глазами. Он писал Стасову совсем в стиле пропойц Достоевского: «Вы увидите Листа, я готов был бы просить Вас, дорогой мой, передать от меня записочку, но опять скверно становится: что ж ему в этой записочке — во-первых, и имею ли право я так поступить, — во-вторых и последних. Молчание, молчание, словно трапист какой! Впрочем, я верю в звезду; не может быть, чтобы когда-либо не узрел я мужей европейских. Если же не придется — стерпим, и это стерпим, как и теперь делаем». Тут он вдруг выражает восхищение перед «Европой», совсем неожиданное для музыкального националиста: «Если в Петрограде, на почве из разложившихся человеческих трупов, иногда блеснет путная мысль, закипит что-то внутри и проснется полусонное всероссийское творчество, то что ж там, в Европе-то?» И он утверждает, что «мистическая картина «Пляска смерти» могла родиться только из головы Листа, и что этот смелый европеец доказал в ней сродство фортепиано с оркестром. Точно также, как и его колоссальный «Te Deum», относящийся к громадной 2-й мессе Бетховена, как Римский Петр

к нашему Исаакию, мог выстроиться только в голове смелого европейца Берлиоза. Европа нужна, но не кататься по ней, а смотреть ее нужно».

Переложить на фортепиано «Детскую», понятно, невозможно, Bluette Лист русскому композитору так и не посвятил. Не получил Мусорянин и обещанного письма. Одна из поклонниц великого виртуоза, исполнявшая при нем секретарские обязанности, некая Аделаида фон Шорн, написала Бесселю вдогонку письмо, где подробно описывала впечатление, которое произвела на Листа «Детская». Лист был взволнован и даже потрясен, хотя его шокировало отсутствие вкуса и презрение к форме... «Как ново! какие находки! беспрерывно повторял старик». Окончив играть «Детскую», Лист, по ее словам, «львиным порывом бросился к своему столу и в один присест написал г. Мусоргскому о своих впечатлениях так, как он их испытал. Это письмо я сама отправила». Увы, письмо не дошло до Мусоргского. Как жаль!

II

Признание Листа означало много, очень много. Но и «свои» начали замечать новых композиторов, хотя и недружелюбно.

Одним из первых обратил на них неблагосклонное внимание Тургенев. Приезжая на побывку на родину из своего добровольного изгнания, Иван Сергеевич считал своим долгом изучать и подмечать все «новые веяния». Интересовался он и музыкой, считая себя в ней знатоком и ценителем. Действительно, как интимный друг Полины Виардо, он многое слышал и жил в музыкальной атмосфере. Против «Кучки» он был предупрежден хотя бы уже по одному тому, что это была «выдумка» Владимира Стасова. Стасова же он считал симпатичным и даже талантливым, но неумным человеком, олицетворением ненавистной ему славянофильской гордыни

в области искусства. Тургенев даже написал «стихотворение в прозе», в котором говорил, что все можно делать на свете, но только не спорить с Владимиром Стасовым. Сам он, однако, много и горячо с ним спорил, напрягая свой высокий фальцет. Во время одного из таких споров, он как-то задумался и замолчал, так что Стасов сказал радостно: «ну, вот ты и согласен со мной, Иван Сергеевич!» На что Тургенев воскликнул: «Если я когда-либо соглашусь с тобой, открой окно и зови полицию, — это значило бы, что я сошел с ума!».

Отзвуки этих споров можно найти в рассуждениях Потугина в «Дыме»: «не то что у Мейербера, но у последнего немецкого флейтщика, скромно высвистывающего свою партию в последнем немецком оркестре, в двадцать раз больше идей, чем у всех ваших самородков». Тургенев говорил, что Мусоргский и другие кучкисты будут «через 15 лет более забыты, чем египетский король Рампсинит 29-й». Кто бы мог предсказать, что через полвека слава этих музыкантов — и где? — на его любимом Западе! — будет прочнее его собственной славы! Однако, по крайней своей писательской добросовестности он все же выразил желание познакомиться с «Рампсинитами». Встреча должна была состояться у Дмитрия Стасова, но они были на знаменитого романиста обижены и на «смотрины» не пошли.

Салтыков-Щедрин тоже счел нужным откликнуться на новое явление. В злом и грубом очерке он изобразил Стасова в лице критика Неуважай-Корыто. Этот Неуважай-Корыто не музыкант, но, как выражается Щедрин, «подстрекатель и укрыватель» (как должен был бы гордиться Стасов этими прозвищами). Мусоргский же назван «Василием Ивановичем», но он не изображается, так как только играет на рояле в соседней комнате, причем его игра сопровождается восторженными комментариями Неуважай-Корыта. «Василий Иванович» что-то барабанит в басах и вдруг неожиданно

ударяет в дискантах. «Это няня Пафнутьевна» — шепчет Неуважай-Корыто. — «Она ссорится с Наденькой, а вот и Настенька». — Как же Вы знаете, что это Настенька? — Ну что Вы! Настенька характеризуется Ес-дур, а Наденька Ф-дур». Музыка «Василия Ивановича», оказывается, должна выразить и спор Сеченова с Кавелиным и поздравление департаментскими чиновниками своего начальника (пародия на «Женитьбу»). Все это было не лишено остроумия, однако же недостойно Щедрина.

III

Тогда же судьба столкнула музыкантов «Кучки» с тем, кто перешел в историю, как их счастливый соперник: с молодым профессором московской консерватории Чайковским.

Петр Ильич Чайковский долго относился к Балакиреву и «птенцам» его гнезда враждебно: их музыка и «идеология» были чужды воспитаннику петербургской консерватории и профессору московской, ученику Антона и другу Николая Рубинштейна. К тому же Чайковский обладал одним странным свойством: он подозревал всех малознакомых людей в том, что те плохо к нему относятся, и заранее ненавидел их. Однако, достаточно было ему подойти чуть-чуть ближе к одному из таких якобы ненавидящих его людей и убедиться, что это не так, как душа его смягчалась и ненависть переходила в симпатию. В данном случае подозрение, что Балакирев и его группа ненавидят или презирают его, были не совсем лишены основания: Кюи со своим обычным отсутствием критического чутья по случаю консерваторских экзаменов печатно объявил его бездарностью. Поэтому, когда Балакирев попросил у него «Танцы» из оперы «Воевода» для концерта Р. М. О., он отнесся к этому предложению больше чем холодно и потребовал официального обращения Дирекции Общества. Однако, когда это обращение было сделано,

он смягчился, согласие дал и даже попросил у Балакирева «поощрения», на что Милий с обычной своей резкостью ответил: поощрение нужно лишь малым детям искусства, а не готовым художникам, каким он считает Чайковского; таковым, наоборот, нужна строгая критика. От этих слов сердце Чайковского окончательно растаяло. И вот между обоими композиторами постепенно развилась дружба с легким оттенком той особой остроты, которая есть в отношениях генералов двух враждующих армий во время перемирия. Балакирев даже со всей страстностью своей натуры прямо влюбился в своего нового знакомца. Его влекло к этому молодому, субтильному, грустному и изящному человеку, в котором он угадывал огромный талант (в противоположность Кюи Балакирев почти никогда не ошибался). Может быть, влекла его к Чайковскому и всем известная порочность последнего. У него самого те же самые склонности оставались in statu nascendi. Вероятно, ко всему этому присоединялись и расчеты музыкальной политики — без этого не мог обойтись Милий; Чайковский казался ему мягким, как воск; как хорошо было бы оформить этот воск! Сделать Чайковского своим учеником, членом их кружка, какое это было бы завоевание! И все же именно Балакирев был искренне любящей и увлеченной стороной в этом «романе». Чайковский же был благодарен Балакиреву за признание, за оценку, за доброе отношение, высоко ценил ум и талант своего нового друга, хотя и считал его «изобретателем всех странных теорий этого странного кружка». Но он Милия никогда не любил. Что-то в Балакиреве его отталкивало и тяготило. «Он очень хороший и очень расположенный ко мне человек — говорил он младшему брату Толе — но я не знаю отчего, никак не могу сойтись с ним душа в душу. Он требует, чтобы я целый день проводил с ним, а это мне скучно. Мне не особенно нравится исключительность его музыкальных мнений и резкость тона».

Словом, тут ничего нельзя было поделать: не нравится и не нравится. Кого только не считал Петр Ильич в числе своих друзей: и Германа Лароша, исключительность музыкальных мнений и резкость тона которого могли, пожалуй, поспорить с балакиревскими, и деспота Николая Рубинштейна и юродивого Бокчарова, но вот именно Милия он переносил с трудом. И все же в течение нескольких лет он был, или казался, учеником этого несносного брюзги. Идею его увертюры «Ромео и Джульета» дал ему Милий Алексеевич. Балакирев знал в литературе не слишком многое, но то, что знал, знал хорошо. Совсем как своим птенцам, он дал ему этот сюжет (как позже и сюжет «Манфреда») и источники для музыкального вдохновения. Мало того, совсем как правоверный «кучкист», Петр Ильич и к Стасову обратился за сюжетом для симфонической картины, и тот посоветовал ему шекспировскую «Бурю». Строго и нелицеприятно, как всех, Балакирев критиковал Чайковского, так строго, как не критиковали и враги, но Петр Ильич понимал, что это критика друга, и терпеливо сносил ее. Особенно досталось симфонической поэме под названием «Фатум» (весь Чайковский и его будущие симфонии были уже в этом названии!). Милий принял к исполнению и продирижировал этим «Фатумом», но публике вещь не понравилась. С программой «Фатума» произошел курьезный инцидент. Балакирев в литературе был на уровне среднего интеллигента его времени. Он, например, способен был упрекать дивные слова католического Реквиема в том, что они написаны танцующим Онегинским размером, тем обнаруживая, что на поэтическое его ухо в детстве, вероятно, наступил медведь, не задев, к счастью, уха музыкального. Чайковский взял как эпиграф к своему «Фатуму» семистишие Батюшкова:

«Ты знаешь, что изрек,
Прощаясь с жизнию, седой Мельхиседек?»

Эти первые два стиха показались Балакиреву столь безобразными, что он их из программы выбросил. Вообще же он называл «Фатум» «лоскутным одеялом» и объяснял его неудачу незнакомством композитора с современной музыкой Листа, Берлиоза и других. Петр Ильич кротко ответил на критику: «признаюсь, я не пришел в восторг от Вашего отзыва, но ни мало не обиделся и отдал в душе честь искренней прямоте, которая составляет одну из прелестнейших черт Вашей музыкальной личности».

Он душевно примирился и с другими членами балакиревского — «якобинского», как он выражался, — кружка. Чайковский вполне положительно относился к Римскому-Корсакову, которого считал серьезным и знающим композитором. Очень ему нравился Бородин, особенно, как человек. Как композитора, он его недооценивал и думал, что тот и сочинять-то не умеет иначе, как за роялем. Дилетанта Кюи он склонен был презирать, несмотря на его хороший вкус... Но только от музыки и личности Мусоргского его искренне и глубоко мутило. Ему казалось, что это какой-то «отпетый» (как называли великовозрастных и отчаянных воспитанников в старой Бурсе), что он по неизменной грубости своей натуры обожает грязь в жизни и в искусстве. Он признавал за ним талант, но грубый, низменный талант. Словом, это был для него какой-то Калибан в музыке.

Наезжая в Петербург, Чайковский находил время повидаться с членами Кучки. И даже Милий, который все больше удалялся от своих друзей, при приездах московского гостя, появлялся на их собраниях, если там ожидали Чайковского. Так было и в его приезд на Рождестве 1872 года. Он приезжал для того, чтобы продвинуть на Мариинскую сцену свою

новую оперу «Опричник», на которую, как всегда бывало с новыми вещами, он возлагал большие надежды. Но ему была тягостна необходимость играть клавир своей оперы комитету капельмейстеров, среди которых один Направник был знающим свое дело музыкантом. Естественно, что он отдыхал душой в обществе друзей композиторов. Он побывал и у молодоженов Римских-Корсаковых, и у издателя Бесселя, где они собирались. Он играл им свою С-мольную Симфонию, и ее финал на тему народной песни «Журавель» неизменно вызывал их восторги. У Бесселя даже организовался квартет любителей, чтобы сыграть его новый Д-дурный квартет, тоже всеми одобренный.

Балакирев пришел к Бесселю позже других, он был в добром духе, горячо расцеловался с Модестом, которого давно не видел, сел с ним за рояль и в 4 руки исполнил переложение «Чухонской фантазии» Даргомыжского, сделанное Надеждой Николаевной Римской-Корсаковой. Среди всех присутствующих, кажется, один Мусоргский не поддавался очарованию московского профессора и его музыки и думал про себя свою (неодобрительную) думу. Еще сегодня утром, в магазине того же Бесселя, имел место неприятный разговор его с Петром Ильичем, причем оба были резки и не деликатны. «Красота, безусловная музыкальная красота. Все должно быть принесено в жертву ей! — нужно учиться, работать над формой. Надо изучать классиков и, особенно, божественного Моцарта. Дилетантство не доведет до добра»,— говорил Чайковский, не стесняясь того, что многие из его новых знакомых не могли не понять, что это «камень в их огород». «Я презираю этих поклонников абсолютной красоты, утилизирующих камерную миниатюру, являющих в богатых оркестровых силах крошечные мыслишки. Не музыки нам надо, не слов, не палитры и не резца — нет, мысли живые подайте, живую беседу ведите. Красивенькими звуками не обойдетесь!» Эти слова

якобы относились к французу Сен-Сансу, но они были сказаны тоном столь страстным, что явно для всех относились к здесь присутствующему «поклоннику абсолютной красоты»... Может быть, Мусоргскому было стыдно за резкую выходку, а может быть под влиянием неожиданно теплой встречи с другом Милием, но он согласился сесть за рояль, чтобы показать гостю свои новые вещи. — Ну, хорошо, Садык-Паша! сыграем что-нибудь, чтобы твоя басурманская душа восчувствовала! — думал Мусоргский. «Садык-Паша» было прозвище, которое, по своей привычке, приклеил к Чайковскому Мусорянин. Прозвище не было ни удачно, ни остроумно. Дело было в том, что у Петра Ильича был однофамилец поляк, который задолго до этого произвел шум в русской прессе тем, что перешел в Ислам и поступил на турецкую службу. Тот, другой Чайковский, при этом получил от султана титул Садык Паша, но что же общего было между русским композитором и польским авантюристом?! Вероятно, этим прозвищем Модест просто давал выход своей нелюбви к нему и вносил в образ «поклонника абсолютной красоты» черты совсем не свойственной последнему хитрости и восточного лукавства. Теперь, когда один сидел за роялем, а другой слушал — контраст между ними бросался в глаза — они были сверстниками и людьми одного слоя, но трудно, кажется, было и придумать людей более несхожих. Оба они, несмотря на молодость, казались старше своих лет и были уже склонны к полноте. Но во всей фигуре и чертах Петра Ильича, несмотря на эту полноту, было что-то изящное и возвышенно меланхолическое. У него были обаятельно простые и милые манеры, подкупающая вежливость. Модест же, хотя и сохранил еще свои хорошие манеры, но говорил он языком вычурным и резко ироническим. Однако — взялся за гуж, не говори, что не дюж. Товар надо показывать лицом. Модест начал с «Детской», о которой Чайковский уже слышал

от Милия. Он пел и поглядывал, по своему обыкновению, сбоку, не оборачивая головы, на Чайковского. «Садык Паша» имел вид бесстрастный и даже сонный, сидел полузакрыв глаза, не то дремал, не то хотел сосредоточиться на музыке. «О шербете мечтает!» решил Модест, приписывая воображаемому «паше» тоже воображаемые восточные вкусы — «о шербете или, может быть, о московской квашне?» перенес он неожиданно Пашу в Москву. После отдельных номеров Петр Ильич не выражал ни одобрения, ни неодобрения, но по окончании, действительно, стал высказываться: он не согласен ни с типом, ни с целью сочинения. Это не музыка, а бесформенное перенесение на ноты кусочков действительности. Не музыка, но и не жизнь, а что-то среднее, ни то, ни се. Разумеется, авторское исполнение подкупает своей выразительностью и так далее и тому подобное! Модест перешел к отрывкам из «Бориса». Тут Чайковский сам стал превращаться в «московскую квашню», вот-вот расползется, развалится. «Варлаам — Мисаил» — не понравилось. «Колокольный звон» — молчание. Зато, при рассказе о Попке Модест заметил в своем слушателе явное стремление, как он выражался, хорошенько, серьезно прокваситься и стал ждать брожения. Ну, квашня и забродила, стали лопаться пузыри с тупым, ленивым, некрасивым, как показалось Мусоргскому, звуком. Впрочем, звуков было немного: «силач, да силач... великолепно... Силач... но силы в разброде, не собраны... знаний, мастерства мало... надо работать, учиться... полезно было бы заняться симфонией, но строгой, классической». «Силач» благодарил и кланялся, а в голове у него мелькали мысли недобрые и слова чисто рассейские. Чайковский продолжал снова что-то о безусловной музыкальной красоте, и Модест думал: «Вы, как истинный паша, не лишены цинизма, что открыто проповедуете теории абсолютной красоты. Однако каждение абсолютной красоте не означает ли просто угодни-

чество перед прихотями публики. Но погодите, Садык, потерпите, паша, публика от вас отвернется — вкусы ее изменчивы!».

Так воспринимали они друг друга, и ни тот, ни другой не чувствовали, что они «одного поля ягоды». Что только между ними двумя и есть сходство среди русских композиторов. Что их обманывают их привычки, их окружение, их прошлое. Мог ли допустить Чайковский, что из всего этого «странного кружка» он близок не музыкальному гурману Римскому-Корсакову, с его изумительными восточно-русскими расшитыми коврами; и не эпику Бородину, а этому нелепому, язвительному семинару с его ужимками и словечками? И мог ли допустить Мусоргский, что этот лощеный Чайковский когда-нибудь потрясет сердца русские, да и не только русские, не изящными «осенними» меланхолическими песнями, а страшными звуками, вырвавшимися словно из внутренностей души, и о которых можно сказать словами поэта:

Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки.

Эти звуки, под которыми «хаос шевелится», были чужды другим русским музыкантам и знакомы только им двоим. Такова ирония судьбы!

IV

Закончив «Бориса», Мусоргский отнюдь не почил на лаврах. Стасов, который по своему обыкновению искал сюжетов для опер своих друзей, предложил Модесту написать новую историческую оперу. Он указал ему на начало царствования Петра, как на роковой перелом в русской истории, когда под водительством молодого деспота Россия с революционной

силою порвала со своим прошлым. Это была красочная, страшная и кровавая пора, и одним из самых ярких ее эпизодов был бунт стрельцов Хованского против «зверя» и «Антихриста» Петра за его старшую сестру Софью, бунт кончившийся поражением и страшными казнями. Душой этого бунта во имя прошлого были раскольники, отстаивавшие свою «истинную» веру. Когда они были побеждены, они предпочитали смерть подчинению «Антихристу» и десятки тысяч, распевая духовные гимны, сожгли себя на кострах. Стасов дал другу целый ряд книг о русском 17-ом веке, о расколе. Мусоргский сразу увлекся этой эпохой. Он чувствовал, что она еще не вполне отошла в прошлое, что черты ее еще живы, и замечательно охарактеризовал ее в письме Стасову: «Черноземная сила проявится, когда до самого днища ковырнешь. Ковырнуть чернозем можно орудием состава ему постороннего. И ковырнули же в конце 17 века Русь-матушку, таким орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и, как чернозем, раздалась и дыхать стала». В настоящем России он видел то же самое, тот же народ, который «стонет, а чтобы не стонать ему, упивается, и пуще стонет». Ибо «приказная изба все живет, и сыск все тот же, что и за приказом; только время не то: действительно и тайно статские мешают чернозему дыхать». С увлечением погрузился он в данные ему источники — восемь книг, среди которых были Автобиография Аввакума, Записки Матвеева, История Выговской Пустыни и Тихонравов. Тут открыл он, нырнув в самую «глыбь», как он выражался, сказаний и летописей, не мало жемчужин. Мусорянин усердно делал выписки в тетрадку, а на тетрадке надписал: «Посвящаю Владимиру Васильевичу Стасову мой посильный труд, его любовью навеянный». На заглавном листе значилось: «Хованщина, народная музыкальная драма в пяти частях». Однако, оперы то еще не было, она была еще в мечтах, и это обстоятельство немного смущало Мусорянина:

как же посвящать нечто еще не существующее? Но он эти свои сомнения тут же отвергнул: «До меня не касается и не должно касаться отсутствие примеров посвящения таких произведений, которых еще не существует». И он нашел остроумный выход из положения: он посвящал не творение, а творца, т. е. самого себя. «Я Вам посвящаю тот период моей жизни, когда будет создаваться ХОВАНЩИНА; не будет смешно, если я скажу: «посвящаю Вам себя самого и жизнь свою за этот период», потому что помню еще живо: я жил «Борисом», в «Борисе», и в мозгах моих прожитое время в «Борисе» отмечено дорогими метками, неизгладимыми... Теперь закипает новая, в а ш а работа, уже начинаю жить в ней»...

Может быть, он потому так спешил с посвящением, что внутренним знанием знал, что высшая точка его жизни, зенит ее уже пройден, что он, хотя и медленно, идет к закату, и кто знает, окончит ли когда-либо задуманную им оперу! В свои 33 года он мог бы еще, казалось, ожидать долгих лет работы, но силы его слабели.

Стасов сделал всю схему либретто «Хованщины». Действие должно было сосредоточиться вокруг некоего воображаемого старца Досифея, вождя старообрядцев, бывшего князя Сицкого, человека огромной духовной силы, прообразом которого должен был быть знаменитый Протопоп Аввакум. Досифей в «Хованщине» является истинным вдохновителем восстания князей Хованских, Хованские же — отец и сын — это представители старой и темной московской стихии. Оба они малосимпатичны. Отец полон самодурства и спеси, сын — ничтожный и развращенный человек. По этой схеме на сцене должен был быть показан еще один деятель того времени — противоположность реакционера Хованского — любовник царевны Софьи и сторонник реформ, князь Голицын. Действие, по этому либретто, должно было

происходить и в московской Немецкой Слободе, и в поместье Хованского и в дремучих лесах у раскольников. Стасов наметил для оперы и женские роли, двух соперниц, влюбленных в молодого Андрея Хованского и ревнующих друг друга — Марфу и Сусанну. Вся опера кончалась после неудачи «Хованщины» массовым самосожжением раскольников под предводительством Досифея.

Модест с воодушевлением принялся за работу. Но вопреки его утверждениям, что «Хованщина» «кипела», как «кипел» когда-то «Борис», она на самом деле двигалась медленно. Не то, чтобы талант его слабел, нет, он был еще в полном расцвете и зрелости. Те номера, которые он сочинял, свидетельствовали об этом. В них не было страшной напряженности «Бориса». Автор ставил себе другую задачу и разрешал ее по-иному. Он давал картину не столь импрессионистически яркую, но с красками более чистыми и глубокими. Весь ритм этой оперы, которую он назвал «народной музыкальной драмой», был другой. Она была более классична, мелодии ее были закругленнее, контуры мягче. Но гениальная сила изображения людских страстей и характеров, изумительное мастерство исторической живописи оставались прежними. Усталость автора сказывалась не в качестве, а в медленности его работы.

И все же летом следующего года «народная драма» приняла уже (хотя еще не на нотной бумаге, а в голове автора) конкретные очертания. «Вступление к «Хованщине» (рассвет в Москве, заутреня с петухами, дозор, снимающий цепи) и первые приступы действия уже готовы, но не написаны... Еще хорошая выдумка, похожая на правду: раскольница, влюбленная до смерти в молодого Андрея Хованского, в скиту заклинает его колдовством на «буйный ветер»... Чуя, что настала пора готовиться к смерти, раскольница пронизывает сцену и оркестр отчаянным воплем «Смерть идет». Раскол-

ники выходят из леса в саванах и с зелеными свечами, готовые на самосожжение», так описывает он задуманную оперу. Часть задуманного была уже воплощена в музыке. Он сообщал Стасову: «Раскольница, Вами излюбленная, задумалась ай, ай, ай!... кому ни показывал отпевание любовное, глаза пучат, до такой степени это небывалая штука; это смертный приговор любящей и брошенной женщины... раскольница язвит Андрея нелюбовью немки и жалеет его и ее, причитывая «аллилуя» и обходя его с зеленой свечей. На любовную тему заклинания раскольница поет ему: «Смертный час твой пришел, милый мой; обойми меня в остатний раз; ты мне люб до гробовой доски; помереть с тобой ровно сладко уснуть. Аллилуя!». И было от чего «глаза пучить»: эта заклинательная сцена «Хованщины» задумана, действительно, изумительно, с безошибочным драматическим чутьем. А как контраст к картине старой, московской, раскольничей Руси, как символ победы новой Петровской России, Мусоргский вывел на сцену потешный Преображенский полк, пришедший арестовать староверов, и его марш или «Петровская тема», как выражался Мусоргский, необыкновенно эффектно врывается в «раскольничий вой». Как видим, Мусорянин уже сильно подвинул дело сочинения, по крайней мере, в набросках или «чернушках», как он выражается. На бумаге было еще немногое, главным образом 1-й акт. Впрочем, у его обычного издателя Бесселя появился уже в печати (с необычной для Мусоргского поспешностью) первый номер будущей оперы — «Песня Марфы раскольницы». Кто бы мог подумать тогда, что «Хованщина» не будет вполне закончена и в день его смерти?

Мусоргский жил в атмосфере Руси семнадцатого века, и это отразилось на стиле его разговора и писем. И раньше уже, по внутреннему влечению своей натуры к вычурности и стилизации, он любил выражаться языком мелких подъячих,

псевдонародным русским штилем. Общение с Никольским научило его употреблять превыспренние славянизмы. Теперь он то и дело сбивался на косноязычный слог московской Руси... «О том следуют пуншты», и тому подобные выражения начинают пестреть в его письмах.

Но не только в письмах, но и во всем обиходе Мусорянина начало чувствоваться что-то новое. У него появились новые друзья. Ближе всех становился ему молодой поэт граф Голенищев-Кутузов, человек не бездарный, но талант которого он, как всегда по отношению к друзьям, сильно преувеличивал. Гордясь тем, что он «пристяжная» в стасовской «тройке», он говорил: «о четверке мечтаю», т. е. он желал, чтобы Стасов кроме Репина и Антокольского присоединил и молодого поэта к тем, кого считал лучшими деятелями русского искусства. Такого поэта, как Голенищев, не было, будто бы, со времен Пушкина и Лермонтова. «Это не деланный поэт, как Некрасов, и без потуг, как Мей. В Кутузове нюхается свежесть теплого летнего утра при технике бесподобной», восторгался им Мусорянин. Ему нравилось кутузовское «барство в мозгах», ему нравилась его строгость к себе, живущий в поэте «внутренний критик», как любил выражаться когда-то Милий. Этот восторг не свидетельствовал о силе критических суждений Мусоргского, но говорил о его любви к юному поэту.

V

За эти годы Мусорянин, кроме художественных побед и поражений пережил несколько личных ударов. Внезапно скончался один из его ближайших «художественных» друзей — архитектор и акварелист Гартман. Смерть «Витюши» Гартмана была первой смертью близкого ему человека после смерти его матери. Гартман жил в Москве, а в Петербург только наезжал. В последний его приезд ему сделалось дур-

но, когда он вместе с Модестом шел по Фурштадтской. «Я не придал большого значения этому... надурил ему какую-то чепуху, отвлек мозги его на время от того, что они сознавали и пошли мы дальше, сперва стопой бредучею, а потом и настоящим манером. Порядком повозившись с удушьем и биениями сердца,... я мнил, что это участь нервных натур по преимуществу и горько ошибся», уж после смерти друга вспоминал Мусорянин. Он, как и Стасов, чрезвычайно преувеличивал художественное значение покойного архитектора. Кроме чувства дружбы, их подкупало, что Гартман, еврей по крови, был таким же славянофилом и народником в искусстве, как они сами. Формулируя якобы его эстетические задания, Мусоргский высказывал воззрения на архитектуру, мало общего имеющие со слащавым искусством Гартмана... «Художество — писал Мусоргский — должно воплощать не одну красоту; здание тогда хорошо, когда помимо красивого фасада, прочно и осмысленно, когда чуется цель постройки и видна голова художника». В этих словах он на полстолетия предвосхищал взгляды французских новых архитекторов.

Вероятно, в связи с потрясением от этой смерти, а может быть, по каким-либо другим неизвестным нам причинам, но в это лето 1873 года случился с Мусоргским один из первых приступов той болезни, или страсти, которая погубила столько русских талантов: он запил запоем. А в его творчестве горе его нашло себе выражение в области, которой он касался редко: он написал в память Гартмана сюиту для фортепиано. В течение долгого времени он совсем не отзывался на его смерть. «Поминальное» вдохновение пришло к нему только через год после смерти «Витюши», когда была устроена выставка его акварелей, довольно посредственных, но которые память о покойном осветила для него особым, почти магическим светом. И вот под впечатлением этой выставки, композитор задумал почтить память художника, «перерисовав»

в музыке его «Картинки». Таким образом, он снова возвращался к идеям реалистической, изобразительной музыки, да к тому же в области рояля, менее приспособленной для таких опытов, чем музыка вокальная. Эту трудную задачу помогла ему разрешить одна благоприятная для его замысла случайность: в сюжетах акварелей Гартмана были движение, ритм, то есть именно те элементы, которые наиболее поддаются передаче в музыке — играют дети, танцуют птенцы, движется повозка, и т. д. Выставка состоялась в январе, но почему-то Мусоргский приступил к работе только в июне. Зато сочинял он с необыкновенной быстротой. «Гартман кипит, как кипел "Борис" — сообщал он Стасову — звуки и мысли в воздухе повисли, глотаю, объедаюсь, едва успеваю царапать на бумаге». На этот раз «кипение» не было, к счастью, словесным преувеличением, как такие же утверждения о «Хованщине». Он посвятил «Картинки» своему дорогому «Женералиссиме» Стасову, устроителю Гартмановской выставки.

Первый номер «Картинок» изображает самого композитора, осматривающего выставку, и носит название "Promenade". Эта же «прогулка» служит интерлюдией, связывающей отдельные номера: Мусорянин ходит по зале, то замедляя шаг, когда подходит к одной из акварелей или при мысли о покойном друге, то снова ускоряя его. И эти меняющиеся ритмы походки дают прелестные эффекты в этой интродукции. В первой «картинке», называющейся тоже не по-русски, "Gnomus", снова изображена походка, но уже не медленная самого композитора, а быстрая и припрыгивающая походка какого-то фантастического сказочного существа. И это снова превосходно удалось автору. В третьей картине Jardin de Luxembourg в капризных ритмах переданы игры и ссоры детей. Очаровательным вышел балет невылупившихся птенцов и необыкновенно поэтично «Быдло» с тяжелыми басами, изображающими медленные колеса воза и веселой

песней, их прерывающей. Очень хорош и спор двух евреев, богатого и важного Соломона Гольденберга и бедного, бегущего за ним вприпрыжку маклера Шлойме. Их музыкальная характеристика, — тяжелый лающий, бульдожий голос богатого буржуя и переливчатый, умоляющий дискант бедного Шлоймы необыкновенно выразительны. Да и почти все хорошо в этих «картинках», оставшихся до наших дней в репертуаре пианистов. В тексте, которым композитор сопроводил свое произведение, есть словно отголосок «мистического штриха» его юных лет, который, казалось, совсем замер в нем. Приводя (не без ошибки) латинский текст — de mortuis in lingua mortua! — он прибавляет: «творческий дух умершего Гартмана ведет меня, взывает к черепам, черепа тихо засветились».

Увы, едва успел он закончить свое поминальное произведение, как его постигла новая потеря. В июне 1874 г. умерла Надежда Петровна Опочинина. Об этой смерти писал он в надгробном стихотворении в прозе, начинающемся словами «О, злая смерть!» Он оборвал его, едва начав: «нет, не в силах продолжать я!» С этого момента обостряется в нем интерес к теме смерти. Тогда-то и задумал он те страшные «Песни и Пляски Смерти», которые никогда не утратят, кажется, своей жуткой силы. Первая вещь этого цикла (хотя в него и не вошедшая) «Забытый», была навеяна картиной, увиденной им на выставке Верещагина. Жена ждет домой мужа солдата. Она качает колыбель ребенка и поет ему: «Агу, агу, вернется тятя, на радостях дружку я пирожок спеку», поет, не зная о том, что муж ее уже давно мертв — и

«Один,
Забыт,
Лежит!»

«Песни и Пляски Смерти» написаны на слова Голенищева-Кутузова. Одна за другой создавались эти жуткие, эти изумительные песни. Снова, как в ранней его юности, владел им «мистический штрих», мрачная мистика смерти и умирания. А рядом с «Песнями и плясками смерти» создавался еще один цикл замечательных романсов, тоже уводящих в мистические тайники души. Эти романсы прошли незамеченными в публике и разочаровали его друзей. Для них образ Мусорянина был прост и ясен. Он — реалист, певец народа и всех обездоленных. Откуда же явился другой Мусоргский, лирический певец ночи, заброшенности, одиночества? Они прошли мимо этого Мусоргского, пожав неодобрительно плечами, даже столь чуткий к нему Стасов, даже Бородин! Этот цикл из пяти песен на слова Голенищева-Кутузова, носящий название «Без Солнца», стоит особняком в творчестве Мусоргского по силе чувства **и** по гениальности гармонии. Слова сами по себе не представляют особой ценности, но они подошли, видно, к тогдашним настроениям композитора. «В четырех стенах» — называется первое стихотворение Голенищева-Кутузова. Поэт жалуется на свою жизнь:

Комнатка тесная, тихая, милая,
Тень непроглядная, тень безответная.

Он взывает к какой-то забытой возлюбленной —

Меня ты в толпе не узнала,
Твой взгляд не сказал ничего...
То было одно лишь мгновенье;
Но верь мне, я в нем перенес
Всей прошлой любви наслажденья,
Всю горечь забвенья и слез!

Все стихи были такие же «жалостные», разочарованные стихи очень молодого человека, который вскоре женился. Но музыка Мусоргского придала им такой трагизм, с которым в искусстве можно сравнить разве живопись старого Рембрандта, уже безумного Ван Гога, да еще несколько рыданий и вскриков, еще только копившихся в груди его изящно меланхолического современника — Чайковского.

Глава пятнадцатая. Конец Мусоргского

«Tel qu'en lui même enfin l'eternite le change».
Mallarmé.

«Только в Вечности он стал, наконец, тем, кем он воистину был».
Маллармэ.

I

Жизнь сделала злое дело — превратила гениального музыканта в запойного пьяницу.

Этого не объяснишь только слабостью. Мусоргский не был сильным человеком; но воля его была крепка в верности своим идеям, в непрерывной работе. И потому ищешь в этой болезни русских талантов доли непримиренности с жизнью, того, что иногда называют «неприятием» ее. Ставя к ней невыполнимые требованья и ища забвенья и обманчивой радости, они губили себя.

За несколько лет Мусоргский изменился даже физически. Его фигура сделалась плотнее и неповоротливее; голос — сиплым, нос окончательно покраснел. Манера выражаться стала еще более туманной и вычурной. В трезвом состоянии он еще сохранял обычное свое изящество манер. Но когда на него «находило», он делался вспыльчив, аррогантен, обидчив, и общение с ним становилось не удовольствием. Он устраивал скандалы в публичных местах, ссорился с буфетчиками и

официантами, требовал к себе какого-то особенного почтения. Он не любил оставаться один, нуждался в обществе и пристрастился к загородным открытым садам, к ночным кабакам и трактирам, особенно же к «Малому Ярославцу», на Б. Морской, где все его знали, где всегда можно было найти собутыльника и слушателя для монологов об искусстве с возгласами «вперед!», «дерзай» и «к новым берегам!» Здесь и хозяин, и половые относились к нему с почтительной фамильярностью, сообщали новым посетителям: «знаменитейший композитор-с, их опера на императорском Мариинском ставится». Здесь можно было «наконьячиться» до любого градуса в теплой компании мелких актеров, цирковых «артистов», букмекеров, жокеев. Бывали тут люди и более высокого ранга, как знаменитый рассказчик Горбунов, Максимов, автор «Сибири и Каторги», или братья Жемчужниковы. Но в «избранной» компании пили не меньше, чем в других, и часто Мусоргского видели среди них совершенно «в градусе». Раз как то, он сидел на стуле с раскрытой газетой на коленях, так что можно было подумать, что он читает. Он твердо держался на стуле, прислонив голову к его спинке и каким-то чудом сохраняя равновесие. Кто-то хотел подсадить его поудобнее. «Не ворошь его! не ворошь!», говорил Максимов, «не ворошь, а то упадет!».

Если бы так было часто — никакая совместная жизнь с ним была бы, разумеется, ни для кого невозможна. А между тем он не любил и даже боялся жить один. Но так как периоды запоя случались редко, то с ним мог ужиться даже несколько склонный к снобизму поэт граф Голенищев-Кутузов. Они прожили сначала совместно в меблированных комнатах, а потом на квартире графа, в общем около трех лет. Мусоргский любил его, как редко кого любил в жизни, он говорил о нем: «если бы его пузо знало, как он люб мне!» Когда граф задумал жениться, он устроил ему форменную и грубую сцену ревности. Мусоргский так же, как Стасов, был принципи-

альным противником брака для художников и говорил, что если когда-нибудь услышат, что он женится — то это будет означать, что он сошел с ума. У Стасова надеялся он найти себе сочувствие в этом афронте. «Заплутался мальчик, — жаловался он — а мальчик никто другой, как Арсений, Кутузов с Голенищем граф! Жениться вздумал! Да неспроста, говорит, а в всамделишнем манере. Еще один «на побывку на родину» — чтобы не вернуться! Я Арсению жестоко надерзил». Однако он скоро примирился и с ним, и с его женой и даже подружился с молодой графиней. И не благодаря этой женитьбе кончилась их совместная жизнь, а каким-то нелепым образом. Однажды, в августе 1876 года, Мусоргский, вернувшись поздно домой, нашел их квартиру запертой. На его звонки никто не ответил. Голенищев уехал, захватив с собой по рассеянности ключ. Когда Модест Петрович очутился ночью без крова на петербургской улице, он сначала долго бродил по набережной Невы в районе Галерной, близ Академии Художеств, потом уставши, уселся отдохнуть, как Пушкинский Евгений на каменном льве какого-то барского особняка, и тут его осенила мысль: чего же я ищу, когда по другую сторону реки, на Васильевском Острове живет «друг сердечный, таракан запечный», Павел Наумов.

Не ко всякому и не во всякую квартиру можно ввалиться в середине ночи. Но к Наумову можно было забрести «на огонек» в любое время, с шансами застать его еще бодрствующим с каким-либо приятелем, за стаканом вина; а если он спал — то без стеснения его разбудить. Мусоргский не ошибся: несмотря на поздний час, его встретили ласково, постелили ему постель на красном диванчике в маленькой гостиной, в которой он думал проспать одну ночь, но которая стала его комнатой на годы. Наумов, веселый и остроумный человек, считался художником, но рисовал мало, и с живописцами его роднила, кажется, только склонность к богемному образу жизни. Он сам называл себя «лоботрясом», любил и умел

хорошо пожить и растратил в течение своей жизни свое и женино состояния, а также и большое имущество своей свояченицы, с которой он, разойдясь с женой, жил маритально. При них жил и его уже взрослый сын «Сергушок». К Мусоргскому вся семья относилась с любовным почтением, заботилась о нем, и ему несомненно было душевно уютно на новом месте. К тому же ему нравился Васильевский Остров, масса зелени, сад при доме, широкие улицы, близость Невы — почти как на даче. На лето Наумовы уезжали на настоящую дачу, в Царское Село, куда поехал с ними и их гость. «Дача превосходна — писал он оттуда — до того, что деревья крадутся в окна и нашептывают, что именно, — не знаю, но, кажется, хорошее что-то нашептывают... При здоровом теле и, даст Бог, нравственном спокойствии, пожалуй, «Хованщина» мною не побрезгует. Теперешнюю ночь почти не спал «на новых местах». Тишина, то труба стрелочника на чугунке звучит, то собачки сторожевые свою должность облаивают; а тут, как арфное glissando, пробежит дремотный шелест листвы... Вдобавок «незримая луна» сквозь эту листву прямо к изголовью крадется, нежно, тихо крадется... Дай Бог, с этими добрыми и мирными друзьями, хотя подчас и шумливыми, сделать то, что сильно желается»... Так поэтично, обычно столь скупой на пейзажи в своей музыке, описывал он свои дачные впечатления. Что касается «добрых и мирных» друзей, то видно, они не могли дать ему самого важного для композитора — тишины. Кругом шла веселая, шумная жизнь. «Посетители, добрая беседа, подчас музыка, всякие новости, толки и перетолки, живется, дышится и работается» — описывал он несколько идиллически свою жизнь у Наумовых. Прежние друзья относились с подозрительностью к новым и боялись их дурного влияния на Мусорянина. Боязнь не была обоснованной, во всяком случае, на них не лежал грех спаиванья Мусоргского, сами они и у них вообще пили очень умеренно. Модест Петрович старался рассеять

это недружелюбие. С этою целью и отлично зная, чем можно взять людей, он спешил сообщить Людмиле Ивановне, как восторгается ею Наумов, как слушая чтение ее письма к нему, все повторяет, шагая в волнении по комнате: «да какая же она хорошая, какая славная!» А Стасова старался он подкупить другим, а именно интересом, проявляемым Наумовыми к его любимой Публичной Библиотеке. Он просил друга показать «семье, лелеющей меня, грешного, здание с Минервою», т. е. Библиотеку. Но подозрение и недружелюбие не рассеивались.

В сущности, только мнением Стасова да доброй сестры Глинки он и интересовался по настоящему из всех своих прежних друзей. С ними ему еще было хорошо, в них чувствовал он горячую любовь к себе. Но и Людмиле Ивановне, со всей ее добротой общение с ним, порою, бывало тягостно. Сначала он был в том периоде запойных пьяниц, когда они тщательно скрывают свой порок. Так, обедая с друзьями, он упорно отказывался от вина, а куда-то внезапно пропадая, ссылался на мифические «40.000 департаментских дел» — верный признак его запоя. Но этот период прошел и сменился другим, противоположным: он являлся к Стасову и к Людмиле Ивановне с наивной уверенностью, свойственной пьяным, что чуть-чуть протрезвившись и пожуя мяты, он тем самым сделал незаметным свое состояние. К Людмиле Ивановне он являлся несколько дней подряд в столь «ужасном виде», что бедная старушка, совершенно растерявшаяся, не знала, что ей и делать. В конце концов, собрав все свое мужество, она попросила Мусеньку в таком, как он сам деликатно выражался, «нервно раздраженном» состоянии к ней не приходить. Мусоргский обещал торжественно и, действительно, на другой день, явился к ней тихий и скромный. В общем надо сказать, что даже будучи «нехорош», и несмотря на неизбежные взрывы пьяной обиды и гнева, он сохранял прирожденную ему мягкость. Людмила Ивановна считала его

одним из лучших людей на свете, он всегда оставался для нее ее «дорогим Мусинькой» (так ей одной подписывал он свои письма). Сохранил он добрые отношения и с ее друзьями Петровыми. Он много и трогательно хлопотал по поводу юбилея «дедушки» Петрова. Почитатели решили устроить старику сюрприз: Зажечь в вечер его юбилея перед его домом иллюминацию — газовый щит с его вензелем. Но для этого требовалось разрешение полиции. По счастью Наумов хорошо знал градоначальника Трепова и разрешение было дано. «Дедушке» поднесли чудный беккеровский рояль с соответствующей надписью, о чем тоже хлопотал Мусоргский. А когда Петров скончался, он рыдал над ним захлебываясь слезами и не мог успокоиться. Для него это была незаменимая потеря.

Но с друзьями юных лет, с товарищами композиторами отношения у него очень охладились. При редких, случайных встречах, обе стороны старались показать, что ничего не изменилось, твердили: «нам надо видеться, нам непременно надо видеться», но не делали для этого ни шагу. Раз как-то, после того как они долго не виделись, они встретились с Корсинькой на улице. Оба ехали на извозчиках в противоположных направлениях, но оба, словно их толкнуло друг к другу, соскочили со своих пролеток и сердечно обнялись. Римский-Корсаков успел тут же, стоя на тротуаре, рассказать Модесту, что почти ничего не сочинил за последнее время, кроме 16 фуг, одна другой сложнее. Модест ничего не сказал тут же другу, да и что он мог сказать ему? Но Стасову он жаловался: «когда же эти люди вместо фуг в путные книги посмотрят, с путными людьми побеседуют? Не это нужно современному человеку от искусства. Жизнь, где бы ни сказалась, правда, как бы она ни была солона, смелая искренняя речь к людям à bout portant, вот моя закваска!» В увлечении Корсакова музыкальной формалистикой, в измене Кружку склонен он был обвинять Надежду Николаевну, «сухой шелест» ее нашепты-

ваний мужу. При встречах с Кюи и с Корсаковым, глубоко запавшая в его душу обида заставляла его вести себя странно, принимать в разговоре тон таинственный и многозначительный, а больше всего помалкивать. Это было и благоразумнее: разговор так легко переходил в спор, а споры быстро обострялись. После одной из встреч у Людмилы Ивановны он формулировал ей позицию бывших соратников как «наглую измену лучшим, живым, всесильным замыслам искусства. И где же совершалась она?! В том же гостеприимном доме, где когда-то кипела жизнь, обсуждались и ценились новые задачи искусства!» За глаза Мусоргский отзывался о Кюи и Римском-Корсакове с невероятной резкостью. Он называл их талмудистами, цадиками от искусства, гробокопателями. Традиция, к которой они взывали, это мертвая схоластика, а «мертвечиной только шакалы, да трусливые гиены лакомятся, а людям приятна свежая пища». Римский-Корсаков, разумеется, не знал о таких отзывах, но чувствовал, что Мусорянин глядит на него «с некоторым подозрением». «Кажется, что он предполагал во мне отсталого профессора-схоластика, могущего уличить его в параллельных квинтах». Видно, Мусоргский правильно чувствовал, что в течение всей своей жизни, Корсинька только и будет делать, что исправлять «параллельные квинты» и прочие промахи в произведениях своего гениального друга.

Он объяснял эту измену тем, что Балакирев перестал их опекать и пестовать... «Захваченные в пути железной рукавицей Балакирева они задышали его мощными легкими. Разжалась железная рукавица Балакирева и они почувствовали, что устали, отдых понадобился». То же самое относилось, в сущности, и к Бородину, но о «химическом господине» говорил он много мягче. Его он упрекал не в измене, а в равнодушии и восточном квиетизме. Правда, и к нему относился его грозный окрик: «да прорвись ты любезный, как живые люди прорываются, покажи, когти у тебя или ластовицы,

зверь ты, или амфибия какая?» или более мягкий: «о, если бы Бородин озлиться мог!» Но чаще он говорил с добродушной иронией: «где-то он теперь чай пьет?» Чаепитие стало в устах Мусоргского как бы ироническим лейтмотивом для Бородина, символом его музыкальной лени и пассивности. «Если бы можно было с Вашим содействием — говорил он Стасову — вытащить его из чайной чашки, или самовара там, что ли!» Но музыкой его он восторгался.

Сам вождь разбредшейся Кучки стал — о, чудо — понемногу «оттаивать». После пяти лет «безвестного отсутствия» он снова изредка появлялся у Людмилы Ивановны, у Стасова. Ко дню рожденья Стасова он возобновил их старую традицию: пользуясь своими добрыми отношениями с Беккером, он посылал на квартиру Стасовых тщательно выбранный им самим рояль. Вечером, являясь с поздравлением, он без всяких упрашиваний и уговоров, садился за рояль, громогласно объявляя: «я сегодня буду играть то-то и то-то». Обыкновенно это была одна из бетховенских сонат, соната Шумана, реже Шопена и затем что-либо свое и что-нибудь Листовское. Выполнив всю программу, он пил чай и рано уходил. Он даже по-старому страстно спорил о музыке, о своих любимых тональностях и тогда казался, совсем прежним, Милием. Большую роль в этом «оттаиваньи» сыграло то, что Людмила Ивановна предложила ему принять на себя вместе с Римским-Корсаковым и молодым Лядовым редактирование издания сочинений ее гениального брата, которое она предприняла. Он не мог отказаться, считая это своим нравственным долгом. В совместной работе он был тяжел и капризен, и Римский-Корсаков сильно страдал от него. Да и балакиревские методы редактирования были не лишены крупных дефектов. Но работа эта и непрерывное восхищение гением Глинки, его гармониями, его прозрачной, легкой оркестровкой, всей его ясной глубиной залечивали душевные раны Милия Алексеевича, постепенно возвращали его к му-

зыке. Глинка оказывал своему ученику неоценимую посмертную услугу. Балакирев даже разыскал и извлек на свет божий свои старые манускрипты и снова, по своему обыкновению, медленно и с бесконечными поправками работал над ними.

И все же это был уже не прежний Балакирев. Он как-то застыл, остановился в своих вкусах, в приемах композиции, не шел вперед. Годы кризиса не прошли для него даром. Он теперь поражал друзей своей необычной в их среде «клерикальностью». Он не только сам крестился на каждую церковь, но и усердно убеждая перекреститься и своих заведомо неверующих друзей. «Ну, что вам стоит? ну, хоть ради меня!» — умильно упрашивал он. Он не вкушал мясного и даже перестал носить шубу, чтобы не обидеть зверя. Он ходил в самые большие холода в драповом пальто, тщательно укутывая шарфом шею и бороду. Дом его стал настоящим убежищем для всяких животных. К собакам он относился с истинно христианской кротостью, и когда одна из его питомиц сильно цапнула его за палец, не рассердился, хотя рука разболелась и ему угрожала потеря возможности играть на рояле. Прогуливая своего любимого «Дружка», он тщательно охранял его от всяких флиртов, и когда нужно было, брал громадного пса на руки. Он считал грехом убийство даже насекомого и поймав какого-нибудь клопа или таракана осторожно отпускал его на волю, приговаривая: «Иди, милый, Бог с тобой!» Все это сильно раздражало. «Наша-то Матрена Саввишна, с кошками, собаками, лампадками!» — восклицал Лядов, сын капельмейстера Мариинки. К Модесту Балакирев всегда относился особенно строго. До него дошли слухи, что его бывшего ученика обуяла будто бы странная самоуверенность и гордыня. Но встретившись как-то у Людмилы Ивановны, он дружелюбно разговорился с Модестом и был поражен его кротостью и скромностью. «Я был приятно удивлен Модинькой, как человеком, — сообщал он Стасову, — никакого

самохвальства или чего-либо вроде самообожания, напротив того, он был скромен, серьезно слушал, что ему было говорено, и нисколько не протестовал против надобности знать гармонию и даже ничего не имел против того, чтобы заняться ею с Корсинькой. Все это меня приятно и даже очень и очень приятно удивило. Покуда (до осени) я его напустил на хорошую работу и он взял у меня свою партитуру «шабаша ведьм», чтобы ее переделать и пересочинить. Там есть такие сильные места, что было бы жаль оставить ее в том беспорядке, в котором она находится сейчас». За «шабашем» же Мусоргский зашел к Милию и остался в восторге от него. Словом, они переживали, что часто переживают бывшие когда-то близкими и долго не видавшиеся люди: какой-то порыв влечения друг к другу, почти влюбленности, а искреннее восхищение Модеста сильно продвинутой вперед «Тамарой», понятно, подкупало ее автора.

Хотя на словах Мусоргский готов был идти на выучку к Римскому-Корсакову, но на самом деле с раскольничьим фанатизмом, достойным «Досифея» из «Хованщины», стоял на своем. Он уже не мог сойти со своего пути, но шел он по нему уже не прежней богатырскою поступью. Он работал теперь медленно. Если вспомнить, что он задумал «Хованщину» в 1872 году, когда еще не был поставлен на сцене «Борис Годунов», то делается очевидным упадок его творческих сил, хотя только количественный (все, что он сочинял в «Хованщине» оставалось великолепным). Первый акт был закончен в 1875 году. С тех пор от времени до времени он сочинял для нее, по слову Стасова, «немало чудесного». Но оркестровка не шла уже параллельно сочинению, как в «Борисе». Она требовала упорного труда, на который он становился все менее способен. Он все откладывал ее на после и был очень доволен, когда Римский Корсаков, взяв для концерта Бесплатной Школы его «Танец Персидок», сам наинструментовал его.

Не закончив еще и половины «Хованщины», Мусоргский взялся за новую оперу, на этот раз комическую на малороссийский гоголевский сюжет — «Сорочинскую Ярмарку». Кажется, думал он угодить тогда еще жившему «дедушке» — Петрову, которому хотелось иметь роль из родного ему малороссийского быта. Опера должна была служить ему как бы отдыхом от «Хованщины». Иногда он сомневался, сможет ли он, великорос, передать все музыкальные интонации малороссийской речи, и то начинал, то бросал свою «Сорочинскую». Но опасения его были напрасны: в этой опере много подлинного и сильного юмора и комизма. Где больше всего сказалось и не количественное только оскудение его творчества — это в песнях. Ни одна из его новых вещей не могла идти вровень со старыми. Но и более слабые вещи его находили теперь легче издателей, чем прежде те, которые обессмертили его имя. Бессель даже платил ему за романсы, правда, не много, не больше 20 рублей за штуку. Бессель вообще платил не аккуратно. Этот, почти единственный в его жизни, издатель, уплатил ему всего, за всю жизнь, 701 р. 50 к., включая и право на клавираусцуг «Бориса». Кроме поспектакельных отчислений за ту же оперу, это было все, что русский гениальный композитор получил за свою работу!

Вещи его исполнялись теперь довольно часто с эстрады. И не только потому, что они давали певцам возможность блеснуть драматизмом и экспрессией, но и по личным добрым отношениям с певцами и певицами. Платонова и Леонова, Лаврова и Комиссаржевский охотно пели вещи этого милого Модеста Петровича, и особенно с ним самим в качестве аккомпаниатора. Петь с ним было сущее удовольствие; он мог играть с листа, в любом тоне и у поющего была твердая уверенность, что он «не выдаст». К тому же он никогда не брал денег и никогда не отказывался аккомпанировать на благотворительных вечерах, и всякие студенческие кассы и

бесплатные столовые прямо уже рассчитывали на него. Он отлично справлялся со своим делом даже будучи слегка «под шофэ». Некий юный студент, один из устроителей благотворительного концерта, явившийся к нему утром от итальянского певца, которому Мусоргский должен был аккомпанировать с просьбой приехать к нему для репетиции, пришел в ужас, когда композитор, заплетающимся языком, но очень твердо отказался это сделать. «Pas possible, pas possible. Le soir je serai exact», — говорил он почему-то по-французски, немного спотыкаясь на последнем слове. Студент сильно сомневался в том, что он приедет, но к его изумлению Мусоргский действительно приехал аккуратно. Итальянец оказался охрипшим и хотел петь свой номер на тон ниже и Мусоргский сымпровизировал для него более низкий аккомпанемент. «Che artista!» — все повторял в восхищении певец — «Che artista!».

В связи с этими своими успехами, как аккомпаниатора, у Мусоргского даже стали появляться некоторые иллюзии. Чувствуя, что он не удержится на службе, и задумываясь над своим будущим, он надеялся, что сможет зарабатывать как пианист и не без гордости заявлял Стасову: «Если придется снискивать хлеб насущный бряцанием — сумеем». Увы, он не принимал в расчет того, что есть разница между бесплатным аккомпанементом и «бряцанием» как профессией. Едва ли бы удалась она Мусоргскому.

Хотя Модест Петрович, в каком бы он ни находился состоянии, каким-то чудом подсознательной воли протрезвлялся и являлся на службу, когда это было необходимо, но на какую-либо систематическую работу, он становился все менее способен. Его долго терпели и ему даже выходили в свой срок полагавшиеся за выслугой лет чины, но последнее производство его из надворных в коллежские советники было уже только утешительным: его отставка была предрешена и

он это знал. Ему грозило быть выброшенным на голодное существование. Он мог сколько угодно произносить гордые речи о «бряцании», в глубине души он в них не верил. Однажды в полном отчаянье, он жаловался Дарье Михайловне Леоновой, что скоро останется на улице, что не знает, что ему делать. Леонова постаралась успокоить его, рассказала ему, что собирается открыть курсы пения, и что это будут их «общие» курсы. Она вообще никогда не оставит его в нужде. Зачем существуют друзья, как не затем, чтобы помочь другу в крайности? И от этих слов, от милого и мужественного тона, от самих звуков ее бархатного контральто Модест Петрович успокоился, и выражение затравленного зверя сменилось обычным кротким и спокойным выражением. Он ушел утешенный.

Стасов, как ни был он поглощен вихрем всяческих дел и забот, беспокоился о судьбе друга. Он взывал к «отеческим и покровительственным чувствам» Балакирева, умоляя его спасти бедного Мусорянина, которому грозит потеря места и который может тогда запить еще горше. У Милия Алексеевича были теперь влиятельные знакомства — Победоносцев, Филиппов... Он плохо верил в возможность спасти Модеста. «Он слишком физически разложен, чтобы стать не тем трупом, каким он теперь», — говорил он. Но он познакомил Мусоргского с крупным чиновником Государственного Контроля Тертием Филипповым. Филиппов был славянофилом и страстным любителем и собирателем русских народных песен, Мусоргский, как композитор, был ему близок и дорог. К тому же оба они понравились друг другу: Мусорянин, вытрезвившийся, в лучшем своем костюме имел вид «почти порядочного» человека. Благолепный и чуть-чуть елейный Тертий Иванович тоже ему понравился, как и вся обстановка его барской квартиры, где повсюду висели образа, стоял неопределенный запах смеси ладана, лампадного масла и

эвкалипта, где царило то истовое благолепие, которое бывает в покоях степенных архимандритов в богатых монастырях. Тертий Иванович ввел его в какие-то еще более высокие, вероятно, великокняжеские сферы (об этом Мусорянин говорил с обычной для него таинственной важностью). Но, главное, Филиппов взял его на службу к себе, в Контроль. Тут уже служба была в чистом виде синекурой, от Модеста Петровича ничего не требовалось, кроме присутствия от времени до времени да сохранения «почти порядочной» внешности. Но и это становилось для него трудным.

В конце 1878 года Мусоргский в последний раз слушал на сцене своего «Бориса». Он побывал на репетиции и вел себя странно; то многозначительно прислушивался к играемому, то опускал голову на грудь, то горделиво поднимал ее, встряхивал волосами и даже театрально подымал вверх руку. Направник, как обычно, подмечал малейшую ошибку, малейшую «грезь» (грязь) у отдельных инструментов. У него был необыкновенный слух и музыкальная память. «Вторая волторна, на полтона ниже» и т. п. распоряжался он, как капитан на корабле. Застегнутый на все пуговицы и корректнейший чех относился с симпатией (поскольку был способен к чувствам) к личности русского собрата, но морщился и ежился от многого в его музыке. Он и слышать не хотел о постановке «Хованщины», «довольно нам и одной революционной оперы», — говаривал он. Мусоргский тоже обращал почему-то внимание на отдельные инструменты, но как-то нелепо, восхищаясь ими в самых безразличных местах. Барабанщику он даже отвесил, скрестив руки, глубокий поклон. Все это было и смешно, и грустно. А на представлении (это был двадцатый, немного юбилейный спектакль) публика, узнав, что автор в театре, несколько раз его вызвала. Певцы и певицы пели с подъемом. Но это был урезанный «Борис», без сцены «Под Кромами» и с другими направниковскими «купюрами». И это сильно отравляло ему радость от успеха.

II

Этой осенью случился с ним не то первый припадок падучей, не то удар, но во всяком случае нечто очень серьезное. Это произошло, когда он был в гостях у Леоновой. Певица окружила его всяческими заботами, ухаживала за ним. Доктор, хорошо знавший организм пациента, сначала было дал Мусоргскому два часа жизни, но к счастью ошибся. Он оправился, и болезнь прошла как будто бесследно. Перед Мусоргским было еще несколько лет жизни, и жизнь даже подарила еще ему напоследок что-то вроде улыбки, хотя и кривой, и похожей на гримасу. В последний раз ему удалось вырваться из Петербурга, из порочного и безвыходного круга существования. Дарья Михайловна Леонова предложила ему принять участие в ее концертном турне по России.

Леонова давно уже покинула императорскую сцену, не сойдясь с дирекцией в условиях при подписании нового контракта (она требовала оклада в 5.000 рублей, которых ей не дали). Но, уйдя со сцены, она не сложила оружия. Голос ее, то прекрасное, бархатное контральто, которое когда-то пленило Глинку и Мейербера, был уже не прежним. Но уменье петь, артистичность, темперамент остались. К тому же она была смела и предприимчива. Через всю Сибирь (тогдашнюю Сибирь!), давая повсюду по дороге концерты и пожиная восторги гостеприимных сибиряков, она проехала в Китай, в Японию (где была едва ли не первой европейской концертанткой) и в Соединенные Штаты. Из поездки она вернулась увенчанная новыми лаврами, с бесконечными рассказами (искренними, хоть и преувеличенными) о встречах и триумфах, с японской комнатой, переполненной произведениями искусства, не всегда настоящими, и прозвищем Леоновой-Японской, или даже короче «японки». Вернувшись, она использовала газетный шум, поднятый вокруг ее путешествия, и много пела в столицах и в провинции. Теперь она задумала

новое большое турне. Это было не легким предприятием — в русской провинции не было еще публики для серьезной музыки. Кроме того, надо было брать с собой аккомпаниатора, т. к. рассчитывать на местных пианистов не приходилось. Программу следовало давать разнообразную и такую, которая бы стоила дешево. У Леоновой и у ее гражданского мужа, некоего Гриднина, игравшего при ней роль импресарио, явилась одна и та же мысль: почему не пригласить Мусоргского? Он мог выступать как самостоятельный пианист и аккомпанировать, и его имя очень украсило бы их программу.

Мотивы у Леоновой и Гриднина были различные. Леонова, по доброте сердечной хотела, чтобы поездка развлекла, освежила Мусоргского. Понятно, и она не без тщеславного чувства думала о том, что ее аккомпаниатором будет известный композитор. Гриднин же, человек крутой и жадный, думал о том, что аккомпаниатор будет стоить дешево и тем уменьшит риск всего предприятия. Мусоргский был в восторге от предложения Леоновой и чуть-чуть опасался его. Было и формальное препятствие: надо было получить отпуск из Контроля. Но славянофильствующий Филиппов сочувствовал поездке: зачем сидеть русскому художнику в немецком и холодном Петербурге? Пусть поездит по Руси матушке! С его помощью получить отпуск было не трудно, тем более, что Филипов все равно видел, что его protégé на службе не удержится. Стасов был решительно против поездки. Ему казалось, что Модест роняет себя, компрометирует всю «новую школу» русской музыки, становясь аккомпаниатором безголосой оперной дивы. Преувеличенные же ожидания Мусорянина от поездки, которая должна была якобы, принести ему тысячу рублей, он считал иллюзией. Еще резче высказался Балакирев. «Как ужасно то, что происходит с Модестом — жаловался он Людмиле Ивановне. — Если бы вы могли разрушить эту поездку с Леоновой, то сделали бы

доброе дело. С одной стороны Вы избавите от постыдной роли, которую он хочет взять на себя, а с другой Модест и Леонова очень рискуют. Ну да как у него польется кровь откуда-нибудь, как раз случилось у Вас? Приятно ли ей будет с ним возиться; а погибель его вероятна, т. к. Леонова, конечно, не преминет ему подносить — оно же и дешевле!»

Но поездка была решена и в июле Леонова, Гриднин и Мусоргский выехали прямо на юг. Он был в необыкновенной ажитации, ведь он так давно уже не покидал Петербурга, так мало знал Россию. И вот, после всяческих волнений и сборов, он в поезде с Дарьей Михайловной, ее мужем и «камеристкой». Потертый чемодан с не менее потертым гардеробом, но с фраком для выступлений качается в сетке над головою. Прошлого, Петербурга, как будто не существует. Путешествие — всегда немного освобождение от привычных пут жизни. Ребенок, живущий в нас, просыпается с необыкновенною силой. Все радовало Модеста Петровича, все занимало его: и большие вагоны с коридором посредине, и медленное покачиванье поезда, под которое так хорошо грезится и думается, и долгие остановки на станциях с буфетами, где так вкусно дымится борщ и красуются отбивные котлеты с ножками в кружевных панталончиках и прельщает в бутылках какая-то особенно вкусная водка. Днем то сияет яркое июльское солнце, то набегают быстрые дожди и капли как живые змейки перегоняют друг друга, ища себе извилистый путь на вагонном стекле. А вечером, когда зажигаются фонари и кондуктор любезно ставит нагорающую свечу на стол, хорошо ловить мерцающие тени по стенам, говорить, мечтать, слушать рассказы Дарьи Михайловны о ее триумфах, о Глинке, о слепке с ее горла, будто бы вытребованном парижским Музеем. Казалось, что нет больше всех пут и тягот жизни, нет Контроля, Мало Ярославца, а есть поля, леса и перелески, бесконечная Русь и бесконечное будущее.

Первый концерт состоялся в Полтаве. Мусорянин сейчас же после него поделился своими впечатлениями в письме к семейству Наумовых:

«Дорогие тетя, милейший Папхен и Сергушок прекрасный, здравствуйте, — писал он им, — из афиши увидите какими любопытными музыками мы занимались в Полтаве. Сбор добрый, но менее ожидавшегося, зато триумф художественный учинен бесповоротно. Благая судьба познакомила нас с превосходными домами Милорадович, Мосоловых и Шредер. К прискорбию мы лишены были домов Тамары и Христиановича — представители этих двух домов находились с детками в деревнях, вдали от Полтавы. Дарья Михайловна была, есть и пребудет бесподобна. Что за необыкновенный человек! Энергия, мощь, коренная глубина чувства... Мы покрыты цветами и какими цветами!» Все его письмо написано в том же восторженном тоне. Имение Милорадович кажется ему истинно художественным. Хозяйка — «крупно образованной европейкой до кончиков ногтей». ...«В довершение дарованного нам приветливою Е. И. Милорадович наслаждения Дарья Михайловна спела тузово «Сиротку», «Забытого» и «Марфу перед самосожжением». Дарью Михайловну чуть не задушили поцелуями, целовали руки ее даже дамы, и на другой день заявили, что не спали всю ночь и не забудут божий дар». Словом, была обычная картина недорого стоящих и скоропреходящих, хотя, может быть, и искренних восторгов. Очаровала Мусоргского природа Малороссии, которую он видел через гоголевские очки, от пирамидальных тополей полтавских до «вкусного» животворного воздуха, от «роскошных» полей до благоуханных ночей и т. д. и т. п.

Из Полтавы в начале августа отправились в Елизаветград, в Николаев и Херсон. Повсюду это была приблизительно та же картина... Из Елизаветграда он снова послал реляцию

друзьям Наумовым. Опять, не жалея восторгов, пишет он про «триумф Дарьи Михайловны среди отборного общества». Концерт состоялся в «прелестном» зале Благородного Собранья, и хотя все крупные владельцы были по деревням с семействами, но к счастью в Елизаветграде стояло много войск и «приветливые господа командиры полков и дивизий с любезными супругами поддержали нас сколько могли и мы очень признательны любезным полковым дамам». Особая депутация дам даже просила их дать еще один концерт, гарантируя его успешность, но они уже не могли переменить свой маршрут и уехали по «чугунке» в Николаев. И там так же, как в других городах, собрать публику обычными путями было невозможно. Приходилось прибегать к экстраординарным. Тут, в Николаеве, стоянке флота, помогли уже не «крупно образованные европейки» и не полковые дамы, а морское начальство. Николаев тогда только начинал строиться и шириться, улицы его были еще не мощенными, но в нем было свое «Морское Собрание», где они и выступили, и зала была, по его словам «очень изящна, в смешанном мавританском стиле, подобно замку Наины в «Руслане и Людмиле», только без колеров». В этом-то ужасном зале публики опять набралось немного, но зато «самая представительная». На этот раз Мусоргского «очаровал своею любезностью, вниманием и доброю помощью» капитан Голенищев, «барин сдержанный, но страстно любящий искусство». В семье другого капитана, Юрковского, «Дарья Михайловна потребовала от меня посвятить деток Юрковского в мои картинки из детской жизни, и я, грешный, окруженный милыми детками, исполнил требование, а сама Дарья Михайловна, сидя у большого стола (я был у инструмента), спела капитально, как туз из тузов, «Лесного Царя». Посетили они и Главного Командира: «Прелестный, задушевный прием, много сведений, много ума, и горячего, прямого чувства, а какая хорошая,

стойкая любовь к искусству! Посетили почтенных господ адмиралов: настоящие господа и человеки, и пресимпатичные — вот уже воистину без всяких берибомбошек, и слава им, милым». Посетили Обсерваторию, где любовались в «телескопический прибор» Юпитером и Сатурном, так что Мусорянин чуть не «рехнулся от восторга». Начальник Обсерватории «поздравил Дарью Михайловну добрым шампанским» и т. д. и т. п. Осмотрели еще николаевский плавучий док и нашумевшую в то время, недавно изобретенную «поповку». Словом, впечатлений было множество и самых разнообразных. Были еще у третьего адмирала Баженова, который встретил их роскошной иллюминацией. Словом, адмиралы себя оправдали. В Николаеве дано было три концерта, что было немало для провинциального города.

Потом отправились в Херсон, оттуда в Одессу. Херсон и особенно Одесса оказались менее музыкальными. Большой и быстро растущий, живой и оживленный город, «южная красавица» была вполне равнодушной к искусству. «Весь ее интерес был в пшеничке и карбованцах. Сухо, холодно, неприветливо при жаре чуть не в 40 градусов!» Зато побывал он в двух одесских синагогах на богослужении и пришел в восторг. «Запомнил крепко две израильские темы: одну кантора, другую хорового клира — последняя унисон; не забуду их николи!» А на пароходе, везшем их из Одессы в Севастополь во время качки у Тарханхутского маяка, «когда у иных началась морская болезнь я записал от певуний греческую и еврейскую песни и в последней сам подпевал певуньям, чем они были очень довольны и «промеж себя» назвали меня мейстером». Какой-то обостренный и постоянный интерес влек Мусоргского к «израильскому» в музыке.

Севастополь, кажется, еще превзошел Одессу по нелюбви к искусству. «Кроме милейшей семьи Макухиных, в Севастополе об искусстве даже заикнуться нельзя». Но одним семей-

ством Макухиных не наполнишь зал, так что в Севастополе (бывшем кстати, еще в развалинах после осады!) не они дали другим, а сами набрались художественных впечатлений. В Ялте они очутились в сентябре и сначала попали там в настоящий клоповник. Но здесь их нашла и извлекла «волшебная рука чудесной Софьи Владимировны», незаконной дочери Стасова, бывшей замужем за неким Фортунато, культурным человеком и певцом любителем. Найдя «почти обожаемого», как она выражалась, Мусоргского в таком положении, она моментально перевезла всю компанию в Гранд Отель де Рюси, которым управляла, «над самым Черным Морем, с чудным цветом аквамарин и роскошным прибоем волн». Мусорянин спешил рассказать Стасову, как мила его дочь и как симпатичен («до восторга!») его зять, имя которого он впрочем все время путал, называя его то Михаил Антоновичем, то Михаил Анатольевичем. Осмотрев Крым, они через Ростов, Новочеркаск, Воронеж и Тамбов, всюду останавливаясь для концертов, вернулись в конце октября в Питер.

Успех художественный поездки был, по-видимому, много больше успеха материального. Возможно, что программа их была слишком серьезна. Людмиле Ивановне Шестаковой он сообщал, что, благодаря им, русские города «оглашены настоящим образом» звуками ее брата, Глинки. Сообщал, что «в репертуар наш входят с исключительным преимуществом Глинка, Даргомыжский, Серов, Балакирев, Кюи, Бородин, Римский Корсаков, Шуберт, Шопен, Лист, Шуман. На таких рычагах «ходить по белу свету можно». Он не сообщал ей, что были и другие «рычаги», — Гуно и Мейербер — если ему, как старообрядцу и приходилось порой осквернить себя общением с нечестивыми, то писать об этом было не к чему. Кроме этих композиторов, Дарья Михайловна исполняла еще, по большей части на бис, вызывая нескончаемые восторги еще и якобы «свой» «вальс-каприччио», под названием

«После Бала». Вероятно и музыку и слова вальса написал для нее Мусоргский, но, может быть, на напетый ею мотив. То и другое было не без цыганщины. Когда-то уже сам Глинка точно также сочинил для нее «ее» вещь. Что касается выступлений Модеста Петровича, то он не был и не мог быть пианистом-виртуозом, каким мог стать в юности: пианистическая техника требует постоянных упражнений. Игра его все же была высоко художественной, но, видно, что он приспособлялся к провинциальной аудитории и ее вкусам: в программах концертов его фортепианные транскрипции своих произведений гласили широковещательно, например так: «Венчанье царя Бориса под великим колокольным звоном при народном славлении» или «Вечерняя прогулка гостей в садах Сандомирского воеводы Мнишек» и т. п. Но вообще-то его участие было только подсобным. Газеты были полны Леоновой и почти ею одной.

Хотя письма Мусоргского полны восторгов и умиления, но часто они свидетельствуют больше о далеко зашедшем духовном разложении, результате алкоголя, чем об истинных настроениях. В связи с концертами ему, вероятно, пришлось пережить немало и тяжелого. После неудачного концерта при пустом зале в Ялте, дочь Стасова видела его в артистической, расстроенного, бледного, с закрытыми ладонью глазами. Едва ли так уж приятны были ему и ухаживания за всеми этими «крупно образованными европейками», полковыми дамами и милыми адмиралами, которые якобы обожали музыку. Он, вероятно, отлично понимал, что это им только на мгновенье кажется по легкой славянской отзывчивости. Мусорянин ясно видел, что России до искусства нет дела, и вспоминал свои собственные прежние слова: «Россия производит злаки, о которых не знает, потому что они ей не нужны. В России искусство водится, но художество — предмет роскоши, никому не нужный».

Итог этой авантюры был противоречив: поездка Мусоргского развлекла, встряхнула, но и утомила. Она познакомила его с Россией и вдохновила на несколько фортепианных пьес. Но она же оторвала его от самого главного — от работы над его операми.

III

Вернувшись, очутился он в прежнем и даже худшем положении. Реальностью стало то, чего он давно опасался, как ужаса и гибели: окончилась его чиновничья карьера. Но гибели не последовало. Друзья его давно уже готовились к этому моменту. Стасов бил тревогу, искал выхода. Милий высказывался за то, чтобы устроить концерт в пользу Мусорянина. Но концерт дал бы какую-то ограниченную сумму денег, которая скоро была бы истрачена, и Мусоргский снова очутился бы в том же положении. Поэт Жемчужников (соавтор Козьмы Пруткова и приятель Наумовых и Мусоргского) предложил другой выход, который осуществился благодаря Тертию Филиппову. Филиппов собрал группу людей, которая обязалась обеспечить композитору ежемесячную сумму в сто рублей. Чтобы придать всему необидный для Мусоргского характер, ему представили это как аванс под будущую «Хованщину». Такая форма помощи должна была кроме того побудить его поскорее закончить свою оперу. Мало того, нашлась еще другая группа людей, сохранившая втайне свои имена и всю «сделку»: эта, вторая, группа обязалась давать Мусоргскому 80 рублей в месяц за «Сорочинскую Ярмарку», причем Мусоргский обязался по мере написания печатать отдельные номера у издателя Бернарда, а всю оперу кончить в ноябре. Таким образом, создавалась своеобразная конкуренция между двумя группами, поддерживавшими Мусоргского, и двумя операми, не к пользе «Хованщины», для окончания которой никаких сроков поставлено не было

(Мусоргский надеялся закончить ее в следующем году). Узнав из обнадеживающего его письма Стасова о планах его друзей, Мусорянин отвечал: «Малодушию я не предавался и не предаюсь. Если судьба даст возможность расширить проторенную дорожку к жизненным целям искусства — возрадуюсь и ликовать буду; требования искусства от современного деятеля так громадны, что способны поглотить всего человека». Эта комбинация была спасением для Мусоргского. Из «бряцания» ничего выйти не могло. «Общие» курсы с Леоновой пошли плохо, учеников и учениц было мало, Мусоргский делал что мог, изыскивал новые методы, писал дуэты, терцеты и квартеты для учеников и учениц (доказательство, что их было все же не меньше четырех) и Леонова была им довольна, хотя Римский-Корсаков утверждает, что эти педагогические сольфеджио были написаны из рук вон плохо. Хотя таким образом вопрос о хлебе насущном отпал, но жизнь Мусоргского осталась прежним богемным существованием все более опускавшегося человека. В мае 1880 года Римский-Корсаков получил от Стасова из заграницы письмо с робким вопросом: «а Мусорянина бедного не повидаете?» (видно, он знал, что на такие просьбы отклик был не охотный). Корсаков и сам хотел проведать его, да, как это бывает, все откладывал. Сговорившись с женой, что он постарается уговорить своего старого друга погостить у них на даче, он зашел к Мусоргскому в конце утра, около двенадцати. Модест Петрович еще лежал на большом персидском диване, не до конца покрытом бельем сомнительной чистоты. Он только что проснулся, волосы его были всклокочены, глаза мутны, лицо опухшее.

Корсаков зашел к Мусоргскому под предлогом выбора отрывка из «Сорочинской» для концертов Бесплатной Школы, которые шли теперь под его управлением. Он просматривал кучку нот, на которую ему указал Мусорянин, и в которой было мало нового. Сначала Мусоргский и слышать

не хотел о поездке на дачу, говорил, что занят, что уже приглашен к Леоновой; потом как будто стал сдаваться. И все время его рвало в посудину, стоявшую около дивана, и он как будто совсем не стеснялся этого и только приговаривал: «это хорошо, это желчь отходит». Корсаков с болью и грустью смотрел на друга и плохо верил в его обещания. Думал он невольно и о том, что хотя Надежда Николаевна человек долга и готова на жертвы, чтобы помочь другу юности, но что ей, столь любившей чистоту и порядок, страдавшей от чужого белья даже в чистейших швейцарских отелях, было бы нелегко выдержать пребывание у них Мусоргского.

Мусоргский, разумеется, не поехал на лето в трудовое и благоустроенное гнездо Римских. Что ему было там делать? Он бы пришелся не к месту. Он лучше чувствовал себя в «японском домике» в Ораниенбауме у Леоновой. Та не снисходила, не прощала, но в самой бесцеремонности ее обращения чувствовал он смесь жалости и почтения. От этого готов он был выносить и ее капризы, и присутствие грубого Гриднина, и свое несколько двусмысленное положение в доме. Поэтому он готов был исполнять поручения дивы, ездить за покупками, хлопотать по кухне. Больше всего он любил работать в саду и по саду. Наблюдательный мальчик, живший на той же даче и ставший впоследствии известным профессором, не раз видел его с ножницами и лейкой, подрезывающим кусты и поливающим цветы. Он на всю жизнь запомнил лицо композитора, поразительно похожее на известный репинский портрет. Вечером собирались гости, Леонова жила открытым домом. Мусоргский выделялся среди них своим видом и сильно потертым костюмом, он давно уже не носил других костюмов, кроме подаренных с чужого плеча или купленных у старьевщиков. За столом бывало весело и шумно. Модест Петрович бегал из столовой в кухню и обратно, о чем-то хлопотал, беспрестанно откупоривал бутылки,

т. ч. хлопанье пробок каждый раз пугало мальчика. Он угощал вином гостей и не забывал себя, становясь все бледнее и возбужденнее. За столом Дарья Михайловна царствовала, вспоминала о прошлом, о своих успехах, о Глинке. «Я Михаил Ивановича обожала, да и он — что греха таить — был ко мне неравнодушен. Раз как-то я ждала его на урок, а он возвратился навеселе с каким-то приятелем и вздумали они играть в карты, а ломберного стола как раз на грех не было. «Дашенька, можно нам у тебя на спине поиграть?» — «Пожалуйста, Михаил Иванович». Так и сыграли они на моей, тогда еще не столь широкой как теперь спине». С гостями, даже важными она обращалась дружески фамильярно. Когда она переставала рассказывать, воцарялось иногда молчание. «Душа с Богом беседует», — ехидно сказал какой-то молодой пшют. «С Богом, а не с тобой, дураком» — осадила его при общем хохоте Дарья Михайловна своим глубоким контральто, в разговоре похожем на бас.

Тут, несмотря на вечерние возлияния, в сравнительной тишине и на воздухе, Модест Петрович снова принялся за «Хованщину». Ранней весной в мае закончил он третье действие, а осенью в августе, и четвертое. Он очень спешил и потому выбрасывал из либретто все, что казалось ему излишним, часто далеко не к пользе сценария. Софию и Петра сослал он за сцену, выбросил сцену в Немецкой Слободе и т. п. Стасов протестовал, но безуспешно. Композитор видел, что сил у него мало и старался упростить свою задачу. В конце августа он писал Стасову: «о грешном Мусорянине могу сказать только, что сию секундочку, ночью учинил ярмарочную сцену из «Сорочинской» — бо «Хованщина» в предчасии уже имеется; но инструментовка — о, Боги, — время!»

Времени у него было уже совсем мало, а «Хованщина» была не оркестрована, «Сорочинская» же представляла

настоящий хаос. Отдельные номера были уже напечатаны и исполнялись, но большинство отрывков первого и второго действия не были связаны даже сценарием, третье же действие было совсем не написано.

28 января скончался Достоевский. В первых числах февраля был устроен вечер его памяти. На нем, кроме аккомпанемента, Модест Петрович выступил последний раз, как пианист, и произвел потрясающее впечатление своим подражанием колокольному звону, которому он придал на этот раз не торжественный, как в «Венчании на царство Бориса», а похоронный, поминальный характер. 3-го февраля на концерте Бесплатной Школы под управлением Римского Корсакова исполнено было «Поражение Сенхериба» в присутствии автора. Вещь прошла с успехом, хотя дирижер не был доволен ни хором, ни оркестром. В концерте 14-го должна была быть исполнена «Думка Параси» из «Сорочинской». Но на этом концерте Мусоргскому уже не привелось быть.

Он чувствовал себя все хуже душевно и физически. 11 февраля он прибежал к Леоновой с лицом, искаженным волнением и страхом, и снова жаловался, что его положение безвыходно, что ему предстоит очутиться на улице. Леонова знала, что теперь эти страхи только продукт болезненного воображения, и успокоила его. Он теперь почти ежедневно бывал у нее, как аккомпаниатор на ее курсах, как ее личный аккомпаниатор, а часто и просто так, без дела. На другой день, 12-го, он снова пришел к ней, вид у него был спокойный, и ничто не предвещало того, что случилось. Леонова собиралась в гости к некоему генералу Сахновскому, на именины его дочери, одной из ее учениц, и Мусоргский поехал с нею. Именинное веселье было в полном разгаре, когда они приехали. Мадмуазель Сахновская старательно спела все, что ей полагалось, под общие аплодисменты гостей. Потом Леонова спела «Песню Марфы» перед самосожжением, балладу «Забытый». Пела, как всегда с большим и трагическим

выражением, гости были потрясены и очарованы. И вдруг, когда Мусоргский стоял около обеденного стола, он грохнулся на пол. К нему подбежал сын Сахновского, тут же оказался доктор. Мусоргского привели в чувство. О том, чтобы его отвезти домой, не могло быть и речи, и Леонова, со своей всегдашней готовностью помочь ему, повезла его к себе на квартиру. Здесь он как будто вполне отошел. Но он боялся быть один и не мог и подумать о том, чтобы ехать к себе домой. Леонова успокоила его и оставила ночевать у себя. Горничная постелила ему в маленьком кабинете на кожаном диванчике, и Дарья Михайловна попросила ее ночью, от времени до времени, подходить к двери Модеста Петровича и в случае чего разбудить ее. В комнате, однако, все было тихо. Когда Леонова вышла утром в столовую к чаю, Мусоргский явился туда, одетый и веселый, и на вопрос, как он проспал ночь, ответил, что всю ночь не ложился и продремал в кресле, но что сейчас чувствует себя вполне хорошо. С этими словами он повернулся направо и как стоял, упал навзничь на пол. Если бы его не повернули, он бы задохнулся. Леонова послала за доктором, уложила его в постель. До вечера с ним было еще два припадка с потерей сознания.

Приехали извещенные Дарьей Михайловной Стасов и Филиппов. Пациента решили поместить в больницу, однако, это оказалось не столь легкой задачей» — частные лечебницы были дороги, городские переполнены. Лейб-медик Бертенсон устроил больного в отдельную предоставленную Мусоргскому палату в Николаевском Военном Госпитале. Чтобы обойти формальное запрещение помещать в Госпиталь штатских, композитора записали вольнонаемным деньщиком ординатора Бертенсона! Палата была чистая, просторная, с ярко выбеленными стенами, но это была обычная общая палата, и в ней стояли пустые кровати. Когда Мусоргский увидел эти голые стены и особенно эти пустые кровати, он в испуге отшатнулся. Его едва успокоили, а кровати закрыли ширмой.

Когда об этом инциденте рассказали Балакиреву, он не нашел ничего лучшего, как заметить, что это, мол, даже полезно для спасения души грешного Мусорянина, напоминая ему о тщете всего земного и т. п. Несмотря на эти жестокие благочестивые слова, он поспешил навестить друга. Вообще, как это часто бывает, когда приходит непоправимое, всполошились друзья и окружили больного запоздалым, почти уже ненужным ему, вниманием. За Мусоряниным ухаживали, его посещали. Балакирев и оба Стасова, Репин и Римский-Корсаков, Голенищев и Гриднин приходили к постели больного почти ежедневно. Ему привезли из его комнаты немного белья и несколько книг, среди них был «Трактат Инструментовки» Берлиоза, который лежал на столике у его изголовья. (Он собирался проштудировать его, чтобы приступить к инструментовке своих опер). Но белья было мало, книги были истрепанные. У него не оказалось даже халата, и чтобы не надевать больничного, Кюи привез ему красивый серый халат с малиновым воротником и обшлагами. Дамы привезли ему немного белья. Матильда Рафаиловна Кюи, Надежда Николаевна Римская-Корсакова, Прасковья Сергеевна, жена Дмитрия Стасова постоянно посещали его. Ему скоро стало лучше на строгом госпитальном режиме, и когда приезжали дамы, он просил посадить себя в кресло, надевал свой «роскошный» халат, становился любезен как в свое Преображенское время и говорил по-французски. Из дам одна только Людмила Ивановна не навестила его. Она была стара, сама прихварывала, чуть-чуть боялась увидеть своего Мусиньку в больнице в том состоянии, в котором он находился. А через несколько дней она получила от него письмо по городской почте с просьбой не приезжать, т. к. он скоро сам надеется быть у нее. По старости или по эгоизму она приняла это за чистую монету. Улучшение было иллюзорным, доктора расходились в диагнозе: было ли то, что произошло с ним, ударом, или припадок падучей? В прогнозе же они

были все согласны: он мог прожить год или только один день, выздороветь он не мог. Он был в сознании, узнавал всех, всем радовался, но нес несосветную чепуху и околесицу, производя впечатление немного помешанного. Да, может быть, и был немного помешан. Но как ни тяжело было слушать его несообразности, еще тяжелее было, когда с ним бывали промежутки ясности сознания и когда он весело и с надеждой говорил о своих проектах, о том, как он поедет в Крым, в Константинополь, развивал планы новых произведений. Он мечтал о новой опере, для которой давно уже собирал материал. Опера должна была называться «Лейб Кампанцы» или «Пугачевцы». Его снова тянуло к эпохам народных кризисов и волнений. Он мечтал, что Голенищев-Кутузов напишет ему либретто, и все повторял графу свои любимые мысли о том, как надо работать над исторической драмой: «вчитаться, пронюхать, по всей подноготной прошествовать и перекинуть мозгами, да не раз, не два, а и сотню раз, буде сподобится. Шапку долой, грудь нараспашку, поговорим, и он все повторял поэту: «я был бы рад на твоей творческой мысли поработать, Арсений!» И когда он говорил все это, ясно и разумно, слушавшим его казалось, что нет более жалостного зрелища, и они уходили за ширму, чтобы скрыть слезы.

В это время приехал в Петербург на открытие Передвижной Выставки Илья Репин. Как обычно, именно Стасов подумал о том, что надо написать портрет обреченного друга, и обратился к Репину. Тот охотно согласился.

Это были тревожные и возбужденные дни. Первого марта убили Александра Второго и город был полон надежд и опасений, слухов и ожиданий. Мусоргский позировал для портрета три раза — 3-го, 4-го и 5-го марта. Он сидел в кресле в своем халате. Комната была залита зимним мартовским солнцем, игравшим на выбеленных стенах, на малиновых отворотах и воротнике халата. Места было мало, у художника не было даже мольберта, и он работал на деревянном некра-

шенном больничном столе. Мусорянина утомляло позирование. В перерывах Репин читал ему вслух газеты, и он слушал как будто бы с интересом политические новости.

Портрет не был закончен, Репину пришлось уехать на несколько дней, а когда он вернулся, в здоровье Мусоргского наступило резкое ухудшение. Этот портрет находится теперь в Третьяковской Галерее. Снимки не дают понятия о его громадной правде и силе. Чем-то напоминает он автопортреты старого Рембрандта, кстати сказать, родственного Мусоргскому по одухотворенному реализму, по человечности, по библейской жадности к жизни. Тут итог целой жизни, тут с одинаковой силой передано и дело разрушения, свершенное годами борьбы, и упрямый дух, не поддающийся разрушению. И у Рембрандта, и у Мусоргского это сопротивление сосредоточено в глазах. Глаза Рембрандта полны все подмечающего, проницательного ума; у Мусоргского — скорее мечты и созерцания (он возмутился бы, услышав эти слова!). Казавшиеся, порою маловыразительными, они полны на портрете самоуглубления, терпения и боли.

В Петербург приехал и посетил больного его брат Филарет. Уходя из госпиталя, он совершил роковую ошибку — дал брату немного денег. Приближался как раз день рождения Модеста (он всю жизнь ошибочно считал, что родился 9-го, а не 16-го марта). Один из больничных служителей, ухаживавших за ним, принял у больного деньги — сердце не камень — и купил ему бутылку коньяка, чтобы достойно отпраздновать этот день. По-видимому, алкоголя не выдержал полуразрушенный организм больного. Наступило резкое ухудшение. Положенье осложнилось рожистым воспалением ноги.

Последние два дня он сильно мучился, хотя к счастью был почти все время без сознанья. Когда его положение стало совсем безнадежным, друзья решили оградить его музыкальное

наследство от перехода в руки брата, произведя нотариальную дарственную запись на все сочинения в пользу Филиппова. Но больной не смог уже подписать ее сам и за него подписался Голенищев-Кутузов.

Мусоргский умер в ночь на 16-ое марта 1881 г. в 42-ую годовщину со дня своего рождения. Последнюю ночь он провел спокойно, но под утро два дежурных служителя услышали, как он застонал и вскрикнул. Когда они вошли к нему, он был уже мертв. Было пять часов утра.

Его похоронили 18 марта на Литераторских Мостках в Александро-Невской Лавре. Все, как это повелось, устраивал Стасов. Народа было немного, но все-таки народ был. Отпевали его в церкви и слова заупокойных молитв, как правда, как божественное обетование, трогали и волновали душу неверующего Стасова. «Во блаженном успении вечный покой подаждь ему, Господи», что могло быть обманчивей этих слов у раскрытой могилы? Но как сладчайшая колыбельная они наполняли его сердце нежностью и жалостью. Полина Сергеевна, жена Дмитрия Стасова сказала прочувствованную речь. Владимир Васильевич не говорил — ему было слишком горько. «... Вечная память» — звучали в его ушах слова хора. «Это не пустые слова. Пока будет существовать Россия, и звучать ее речь и песня, будут помнить Модеста Мусоргского. Вечный покой! Как он нужен его беспокойной душе. Друг мой! несчастный и гениальный друг мой! ты один из тех, кому ставят монументы. Ты был и будешь славой твоей родины, а она отвернулась от тебя с холодным равнодушием!» Все поверхностное, смешное, странное, что было в Мусорянине, исчезало в памяти Стасова. Только прекрасные черты воина, всю жизнь боровшегося за свою правду и веру, только образ музыканта, равного Глинке, оставался в душе. Был ли он всегда справедлив, ровен, терпелив к нему в жизни? Он шептал покаянные, горькие слова и слезы катились по худым щекам, длинному носу и длинной седой бороде Владимира Стасова.

Глава шестнадцатая. Профессор химии

O vous, soyez temoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.

Baudelaire.

I

Кот Васька был утонченный сибарит, но он готов был перенести любое неудобство во имя некоего идеала совершенства. Может быть, был он такой же искатель и новатор, как его хозяин, только в другой области: он не удовлетворялся мягкими и теплыми местечками для спанья, он искал все новых и неизведанных. Задача не легкая, так как Васька уже переспал всюду, где можно и где нельзя. Он уже пробовал спать и на шкафу, и в шкафу, и на письменном столе Александра Порфирьевича, и даже на его широкой спине. В последнем случае, очевидно в признательность за гостеприимство, он вылизывал его, совсем как своего собрата кота, ища блох в его волосах и, при этом, слегка прищелкивая зубами; или же пробирал между волосами хозяина тонким и липким своим язычком. Когда же и это перестало удовлетворять его страсть к новизне, он стал ложиться так, что весь его толстый зад умещался на профессорской левой руке, а туловище закидывал Александру Порфирьевичу через плечо, свесив голову вниз: положение неудобное, но неиспытанное и потому привлекающее пытливый Васькин ум.

Кот Васька был предметом неразделенной любви своего хозяина. Александр Порфирьевич говорил, что он похож на генерала в отставке: сдержанно любезен, толст и осанист. То ли дело кошечка-Воровочка, которая, когда он возвращался из долгого отсутствия, встречала его так нежно, как будто он был ее любимый кот. В доме вообще было множество котов,

старых и молодых. Бородин утверждал, что летом они увлекаются в саду ботаникой, а зимой — химией. Иначе как было объяснить, что они вечно торчали в лаборатории. В квартире стоял упорный кошачий запах. Коты вскакивали на обеденный стол, обнюхивали блюда, и если кто-нибудь из гостей протестовал, хозяева успокаивали его, рассказывая какой-нибудь интересный случай из кошачьей биографии.

С котом-Васькой, спящим в столь рискованной позе, Александр Порфирьевич мог писать только очень осторожно, чтобы не потревожить чуткий Васенькин сон. Он писал не научную работу и не музыку, а как обычно, готовил свое письмо-дневник к жене в Москву. Весну, осень, а часто и часть зимы он проводил с ней в разлуке и обычно заканчивал свой трудовой день таким письмом. Он сообщал, в довольно бессвязном виде, обо всех маленьких происшествиях, о том, кого он видел, где побывал. Очень редко и мимоходом упоминал об услышанной музыке, о прочитанной книге, о своей работе. По письмам не скажешь, что их писал композитор.

Нынешний вечер ему не писалось. Мысли его бродили бессвязно в прошлом и настоящем. Кот-Васька мог спать спокойно. И весь дом кругом был погружен в сон. Можно сказать даже, что он был перегружен спящими до отказа. Спали всюду, во всех комнатах, на кроватях, на кожаных кушетках, на персидских диванах и на составленных вместе стульях. Нередко случалось, что волна спящих переплескивалась и в его кабинет. Ночью большая и неуютная казенная квартира превращалась в дортуар. «Ночлежники» не переводились: родственники жены, приезжавшие в Петербург, ее подруги и приживалки, воспитанницы и их женихи, наконец, просто знакомые, оставшиеся на время без квартиры, — все находили пищу и кров в его гостеприимном доме. Отчасти потому, что помимо сердечной доброты, Александр Порфирьевич плохо переносил свое соломенное вдовство и рад был чувствовать вокруг себя жизнь и движение.

Теперь, в ночной тишине он, не без удовольствия, прислушивался к легкому храпу своей любимой приемной дочери Лизы, спавшей в соседней красной комнате на серой кушетке, которая стала ей уже немного мала. Лизутка необыкновенно выросла за последнее время. Она была «из простых», крестьянская девочка, у которой не было отца, и которую охотно отдала Бородиным ее мать. Из жалкого заморыша Лиза превратилась у них в толстую краснощекую девочку, пышущую, несмотря на то, что она росла в городе, истинно-деревенским здоровьем. Она боялась Александра Порфирьевича, как огня, не от его строгости, которой совершенно не было, а от своей горячей и чуткой к нему любви. Бородины отдали ее в Институт, где она отлично училась. Когда Бородин приехал за Лизуткой, чтобы взять ее домой на праздники, она выбежала к нему, вся сияющая от гордости, переполнявшей ее: к ее груди был приколот большой красный бант, знак примерного поведения и успехов. На глаза Александра Порфирьевича навернулись счастливые, совсем отцовские слезы умиления. Надо будет непременно свезти милого Лизуна в цирк или в театр.

Сегодня вечером, впрочем, не он ее, а она его развлекала. Весь вечер она читала ему вслух тонким детским голосом «Путешествие» Стэнли, старательно выговаривая трудные географические названия. Он думал о своем, рассеянно слушал. «Мгого или Мгого Александр Порфирьевич?» — спрашивала она, и он наугад отвечал: «Мгого, Лизочка».

Письма свои Александр Порфирьевич начинал по обыкновению с многочисленных ласковых обращений к жене. Они часто были лишены смысла и не всем показались бы ласковыми.

«Своенравное прозванье
Дал я милой в ласку ей»,

писал поэт. У Александра Порфирьевича таких своенравных прозваний были сотни. «Маленькая Зозо», «Писойчик», «Кокушка», «Хм», «Точечка», «Пипи» и даже «Фонтанчик всяких приятностей»! Почти каждое письмо он начинал и заканчивал обращением на Вы. Можно сказать, что язык их любви не знал грубого «ты», и переход на «ты» в письме всегда означал снижение в житейскую прозу. Он часто употреблял в начале и в конце письма детский язык и называл себя в третьем лице множественного числа «Майчики», а ее — «маинькая» или «ноинькая». Часто кончал он письма детскими магическими, заклинательными формулами: «датуйте» (здаствуйте), «спитте» (непременно с двумя «т»), или же «не тачьте» (не плачьте). Иногда вдруг восклицал: «любят маинькую!», «никогда так не любили!» и т. п. А подписывался кратким и выразительным «Я», с большой буквы!

Он описывал Екатерине Сергеевне весь свой день с раннего утра. По давней, еще гейдельбергской привычке вставал он рано, часов в семь, памятуя немецкую поговорку о «золотом утреннем часе». Прислуга вздувала самовар, он пил чай, шел на лекции, или в лабораторию. У него были маленькие странности, «дурные привычки», с которыми Екатерина Сергеевна упорно боролась. Он был во время сна чувствителен к свету и к звукам, и потому закрывал окно тяжелой штофной гардиной. Екатерина Сергеевна настаивала на том, чтобы он оставлял в окне щелочку для свежего воздуха (она сама не могла спать в наглухо закрытой комнате). Он закрывался одеялом с головою, а Екатерина Сергеевна требовала чтобы он закрывал глаза подушечкой, или завязывал их черным шелковым платком. Он очень любил мыться совершенно голым, против чего она тоже протестовала. Он любил, одеваясь, и проходя по гулким академическим коридорам, и за работой в лаборатории, громко петь иногда совершенно бессмысленные сочетания слов, почему-то по-французски, например:

“On aime son petit Pigot striciilé”... Главное удовольствие состояло в странных и неожиданных переходах звуков, в прыжках на септимы и ноны. Были у него и другие, менее эстетические привычки, с которыми она вела борьбу, и он гордо сообщал жене, что «в голове не копал, ноготки и волосики не стриг (только обстриг косичку: неприлично профессору ходить с косой!). Может быть, вел я себя так хорошо, потому что унимать меня было некому!».

II

О, эта привычка все и во всех подробностях сообщать жене! Она чуть не привела к трагедии. Он теперь вспоминал об этой давней истории, почти с недоумением. Как это случилось, как случилось, что милая, хорошенькая, не слишком умная молодая женщина так захватила его в круг своей жизни, своих интересов, болезней, несчастий, сделалась для него жизнью и радостью? Он тогда объяснял это жене тем, что у него была неодолимая, неудовлетворенная потребность в отцовстве... «Она дополняет, мне кажется, то, чего недостает мне: элемент детский, т. е., все молодое, свежее, неустановившееся, крепко надеющееся на меня, что я ей хочу добра и не только хочу, но и сделаю. В ее обществе я освежаюсь от тех неприятностей, той грусти и тяжести, которая навевается извне серьезными сторонами жизни, домашней и общественной. Я с нею, если можно выразиться, отдыхаю, как отдыхает отец — в детской». Что ж! объяснение стоило всякого другого, но едва ли оно было правильно. И когда же «отцы» так внезапно, так безжалостно бросают своих дочерей?!

Это началось, когда они жили в именье Калининых Турове, Тверской губернии. В то лето незаметно для себя и для него Анка Калинина его полюбила. И первое время, когда ни он, ни она не сознавали за собой никакого греха, было очень счастливым. Они не ждали ни боли, ни горя, которые притаились где-то около них. Анке был двадцать один год,

она была сестрой небездарного композитора-любителя Ладыженского, близкого к их кружку, и так же, как брат, была музыкальна и, кроме того, увлекалась естествознанием. Трудно сказать, действительно собиралась ли она серьезно работать по химии, или это было только женским кокетством, желанием разделить его интересы. У Анки были прелестные, какие-то ясные, светлые глаза, которые становились еще светлее при улыбке. У нее была милая, детская привычка морщить нос при малейшем волнении, собирать его в сборку, как он выражался. Первою, впрочем, увлеклась Анкою Екатерина Сергеевна, у которой была способность увлекаться женщинами, идеализировать их, внезапно открывать в них невидимые другим достоинства. Бородин впоследствии даже говорил в свое оправдание, что стал видеть Анку в новом свете глазами жены!

Разумеется, ему было приятно, что молодая и хорошенькая женщина смотрит на него восторженно, смеется каждой его шутке, — от чего он начинал шутить еще больше обыкновенного; что она так серьезно, с религиозным уважением повторяет каждое его слово. Он немного смутился, но не слишком, когда, при жене и еще в присутствии одного знакомого — она взяла обеими руками его руку и поднесла к губам. Тоже самое делала когда-то в Пизе молоденькая итальянка Джанина, платонически в него влюбленная. И он, и Катя очень любили эту Джанину, оба жалели и утешали ее, оба старались с ласковою заботливостью «перевести ее в дочки». Так что ничего нового тут как будто бы не было. Однако, все оказалось не совсем тоже самое. Попытка перевести Анку в дочки явно не удавалась. Катя неожиданно заревновала. Почему? Не потому ли, что Анка была не чужая, экзотическая итальянка, к которой нет дороги-пути, которую они скоро покинут, а своя, близкая по среде и по духу. Потому ли что она была моложе и красивее Екатерины Сергеевны и разделяла естественно-научные интересы Александра Порфирь-

евича? Потому ли, что она была несчастна в браке и нуждалась в поддержке сильного и умного человека, и что Бородин ей эту поддержку мог дать? Анка неосторожными словами еще усилила это чувство ревности. Когда она уезжала заграницу, то перед отъездом, совсем по-детски, не то с вызовом, не то для самоутешения, сказала кому-то, что уезжает «для спокойствия Екатерины Сергеевны, ибо не хочет ей зла, уходит с ее пути, ни на что не претендует и т. д.» Все это способно было вызвать раздражение: что за непрошенное великодушие! Но Анка к тому же прибавляла, что будет заграницей терпеливо ждать, чтобы Александр Порфирьевич стал свободен. Эти слова дошли до Екатерины Сергеевны к великому ее возмущению. Да, у нее слабое здоровье, но нельзя же цинично рассчитывать на ее смерть! Увы, и муж тоже на этот раз вел себя недостаточно внимательно и чутко. Когда он, по обыкновению, уехал в Петербург, оставив жену в более теплой и сухой Москве, они расстались не в полном согласии. Но он все же писал ей почти каждый день и тут-то и сделал ошибку, которая могла оказаться роковою.

Анка с мужем осенью вернулись в Петербург. Она была больна, ссорилась с глупым и грубым Калининым, на жизнь заграницей не хватало денег. Главное же, вероятно, ее просто неудержимо тянуло к Александру Порфирьевичу. В Петербурге, хотя они жили в том же кругу, они встретились не сразу. Он знал, что встреча его с Анкой огорчит жену и потому избегал ее. Рассказывая в письме к Екатерине Сергеевне, что он случайно побывал в доме, в котором жила Анка, он тотчас же подчеркнул, что был не у Калининых, а в другой квартире. Они все же встретились у общих знакомых, немного натянуто и сдержанно. И вдруг, неожиданно, она сама пришла к нему. Это было в холодное осеннее утро. Она была в легком платье, без верхней кофточки, вся прозябшая, видно, долго бродила по улицам, не решаясь войти к нему. Он сразу заметил, как она изменилась, как похудела. Лицо ее дышало радостью

встречи, и вместе с тем затаенною болью. Он провел ее в кабинет, предложил чаю. Она дрожала — он не знал от холода, или от волненья. Она стала говорить, без связи, непоследовательно, о себе, о своих страданьях, об отношениях с мужем. Зачем-то и он стал говорить придуманные заранее, разумные, слишком разумные слова: что он не может и не должен ломать ее и Катину жизнь, что они должны быть, как брат и сестра. Говорил он спокойным тоном, но голова у него горела, руки были холодны, как лед, в глазах были слезы. «Что с Вами? Вы больны? У Вас лихорадка?» — испуганно спросила Анка. Он продолжал говорить на ту же тему. И вдруг она перебила его: «Господи! Зачем Вы говорите это? Ведь я сама знаю. Да и не все ли равно, сестра ли я Вам, дочь ли — знаю, что мне хорошо с Вами, без Вас не хорошо, от Вас я ничего не требую, ни на что не надеюсь!» Она посмотрела на него веселым, ясным взглядом, собрала нос в сборку и сказала: «добрый Вы мой! вот что» и, наклонившись, поцеловала его руку.

Все это он описал подробно в письме к жене. Зачем? Во имя правды в их отношениях? Или чтобы она не вообразила себе нечто худшее? Или потому, что она все равно все чувствовала? Она, действительно, о многом догадывалась. Она писала ему: «я знаю, что у тебя тоска», и, несмотря на горькую свою обиду, жалела его. Она была права: и в Москве, и здесь в Петербурге, в первый раз в жизни испытывал он безысходную тоску, глубокий душевный ущерб. Он почти не спал, бродил по ночам, не находя себе места, по комнатам. Но странно: теперь, когда Анка пришла к нему, одновременно с прежней болью, переживал он чувство какой-то невообразимой полноты. Он говорил ей: «сумасшедшая, простудитесь!», напялил на нее какую-то шерстяную Катину кофточку, и они вместе пошли бродить по улицам, без цели, только чтобы не расставаться. Она сказала ему, что ее муж уехал неожиданно на несколько дней по делам в Москву, говорила о своих мучениях и даже с истерической откровенно-

стью о своих интимных болезнях. Почему-то пошли они в гости к ее замужней сестре, жившей в «Отель де Франс», не застали ее дома, и остались завтракать в ресторане гостиницы, весело болтая, с каким-то странным ощущением счастья и свободы. На другой день вместе пошли к женщине-врачу по женским болезням, свидание с которой он устроил, а потом вместе посетили «тетушку». Анке хотелось повидать тот дом, в котором он жил и вырос. В гостях у тетушки она бегала по комнатам, рассматривала все мелочи, связанные с ним, с его детством. Она говорила и смеялась без умолку, а старенькая «тетушка», легко впадавшая в сентиментальность, разнежилась, стала ее целовать. Создалась патриархальная, уютная обстановка. Когда тетушка упомянула случайно имя Калинина в разговоре, — Анка стала умолять не говорить с ней о муже, не портить счастливого дня, каких у нее немного в жизни. А ему казалось, что он перенесся в прошлое, что живы еще и кузина Мари и фрейлейн Луиза, и что жена — Катя тоже незримо присутствует тут же. Он не мог сравнить свое чувство в эти минуты ни с чем другим, как с чувством матери, у которой за столом собрались все ее дети, и она с гордостью думает: тут у меня все мое, там вне меня все — не мое. Он даже выскочил из-за стола, чтобы скрыть слезы. И это тоже он описал добросовестно Екатерине Сергеевне и больно уколол этим ее сердце. Ей недостаточным показалось ее незримое присутствие за семейным столом в его воображении. Да и вся эта «полнота счастья» явно была вызвана не ею, а скорее забвеньем о ней. Увы, полнота эта длилась не долго, он снова переходил к отчаянию, ему хотелось умереть, уничтожиться от боли за себя, за Анку, за Катю. Ему было горько, что он не может сохранить и Катю и Анку, что она ему, действительно, не дочь и не сестра. Физической страсти к ней у него как будто бы совсем не было. Об этом он тоже добросовестно сообщал жене, писал ей, что они с Анкой никогда не целуются, и что только изредка она целует ему руку.

«Mi ha bacciato le manine», писал он об этом по-итальянски, вспоминая, что также было с Джаниной. Писал, что отношения между ними «кардиальные», как между братом и сестрой, или отцом и несчастной дочерью, которая вышла замуж за грубого деспота. Рассказывая ему о своих женских интимных болезнях, она, не стесняясь, говорила, что муж настаивает на физической близости с ней, потому что он «чевовек здововый» и что у него может от воздержания «заболеть говова». Между тем для нее это невыносимо ни физически, ни морально. Слушая эти рассказы, он думал, что его долг избавить ее от «бегемота» мужа, чтобы она принадлежала ни мужу и ни ему, а самой себе, и что он тогда был бы счастлив. Но странно! Это подчеркиванье отсутствия физической близости, физического волнения в его чувствах к Анке, еще более оскорбляли Екатерину Сергеевну. «Что же это такое, я существую для грубых земных чувств, а та — муза Эгерия, вдохновительница!?» — думала она с горечью. Он же, несмотря на уверения в противном, чувствовал свою вину по отношению к жене. Ибо хотя ни в Турове, ни теперь он ничего не обещал Анке, что было бы противно интересам Екатерины Сергеевны, — но ведь она все-таки была несчастна, и он не мог уничтожить этого. А с другой стороны, он чувствовал вину и перед Анной: он знал, что стоит ему сказать одно слово, и она навсегда свободна и счастлива. Но именно этого слова он не хотел и не мог сказать, — одного простого слова: «люблю».

Он уговаривал Катю приехать в Петербург и она, в конце концов, согласилась. Но писала, что хочет остановиться в гостинице, чтобы не стеснять его! «Вот до чего дошло!» — думал он с горечью. И все же не мог дать ей единственного, чего она хотела: окончательно порвать с Анкой. Наоборот, он писал ей, что не должен бросить Анку, что он ее единственный друг, единственная опора в жизни, и что без него она собьется с пути и погибнет. Эти благородные слова были искренние и пустые слова! Он говорил так, пока длилось наваждение, по-

ка его неодолимо тянуло к милому молодому существу Анки. Но как только по необъяснимым, таинственным причинам это обаяние прошло, как только исчезла потребность, чтобы она иногда целовала его руку, чтобы смеялась, «собирая нос в сборку», чтобы смотрела на него преданными и обожающими глазами, так сразу было забыто благородное желание быть ей помощью и опорой. Тогда сразу он увидел в ней все обыкновенные женские черты, пошлость, мелочность, некультурность. Вдруг заметил, что хотя она и ссорится с мужем и страдает от него, но и не думает разойтись с ним и, по-видимому, без этих домашних ссор и дрязг жить не может; вдруг понял, что желание учиться химии было продиктовано только желанием понравиться ему. Ему стало казаться, что Анка с мужем — люди другого мира, не подходящие ни к кругу ученых, ни к кругу музыкантов. Он стал вдруг склонен верить каждому дурному слову, какое слышал об Анке. И посещения Калининых стали просто раздражать его. В конце же концов, чтобы восстановить единочувствие с женой Катей, он начал даже ругать Анку грубыми словами, «Анка — сволочь!», — выдавая ее головой победившей сопернице. Как это случилось? Было и схлынуло. Казалось самым важным, для чего можно было пожертвовать жизнью, даже жизнью Кати — присутствие, тонкий голосок, нос в сборку — и вдруг стало не интересно. Не хотелось даже простого знакомства, тягостных воспоминаний. «Калинины, по-видимому, от нас отстанут, и ужасно буду рад, если они отстанут», — писал он жене и прибавлял, подражая детскому говору: «Люлили (любили), люлили, люлили, совсем детей разлюбили!.. Ай как стыдно майчику-стаичку за прошлое. Простите... извините... нечаянно!» И от всего этого внезапно нахлынувшего потока осталось только сознание, что в жизни бывают положения, из которых нет выхода, которые не поправишь ни веселым смехом, ни ясным доверием к ней, ни

желанием добра. Прежней жизненной полноты и душевной цельности больше не было.

III

Он описывал Екатерине Сергеевне свой день, до краев заполненный всевозможными занятиями, лекциями, работой в лаборатории, заседаниями, хождением в гости. Это была так сказать, обычная, ежедневная порция. Жизнь уносилась так, что не успеешь и оглянуться.

Как и у многих интеллигентных русских людей того времени, в его повседневном быту было много и уютного, и неприглядного... Хотя жизнь была сравнительно дешева, регулярно шло жалование и в Медико-Хирургической, и в Лесной Академии, и на Женских Курсах, но денег столь же регулярно не хватало, дом был открытый и поглощал немало средств, прислуга обворовывала. В общем, Бородины всегда были в долгах, и его превосходительство норовил ездить 3-ьим классом и даже жену с трудом убеждал, ввиду ее нездоровья, брать второй. Иногда он даже пускался, чтобы выпутаться, в маленькую биржевую спекуляцию, но по большей части не успешно. Разумнее было решение застраховаться в пользу жены на десять тысяч рублей, хотя здоровье ее было много хуже его могучего здоровья и шансов на то, что она переживет его было мало. Деньги плыли. У Кати была большая, вечно нуждающаяся семья; братья Митя и Еня были плохо устроены, то и дело оставались без места, да и найти хорошее место для них было трудно, так как у них не было образовательного ценза и приходилось довольствоваться скромно оплачиваемыми должностями, вроде судебного пристава или учителя в низшей школе. От времени до времени он был вынужден приходить им на помощь. Квартиру он имел при Академии большую, настоящие хоромы. Но Академия плохо заботилась о своих квартирантах: вечно лопались трубы, то и дело стояла невыносимая «сортирная

вонь». Иногда появлялись клопы, и их приходилось выкуривать лавандным маслом, а самим на несколько дней выбираться вон. Топить начинали поздно, и осенью было так холодно, что о приезде Екатерины Сергеевны не могло быть речи. А когда начинали топить — отопление дымило, и дым, разъедающий глаза, наполнял квартиру. Все это было малоподходящим для человека с больными легкими. Екатерина Сергеевна должна была подолгу жить в Москве в крошечной квартире матери при больнице или в доме дяди — у Ступишиных, в большой и шумной семье. Бородин был осужден тогда на тяжелое для него «бездомье», и жил бобылем, «женатым холостяком». Но и тогда, когда Катя бывала дома, она вносила с собой атмосферу любви и ласки, но не уюта или порядка. Она ложилась поздно, без конца курила, лежала на диване с книгой. У нее была способность легко увлекаться людьми, особенно одинокими интеллигентными женщинами, которым она могла покровительствовать. Вокруг нее вертелись всякие приживалки, вроде акушерки Лины, которые тоже увеличивали водоворот людей вокруг них и около них. В доме их царил русский, интеллигентский беспорядок, можно сказать, в классическом виде. Во-первых, в нем почти всегда жили посторонние люди, нельзя же было не использовать просторных академических «хором». Жил постоянно помощник по лаборатории, молодой Саша Дианин, сын деревенского батюшки, простой, милый, бесхитростный человек. Его очень любили все в доме, и Александр Петрович собирался назначить его своим душеприказчиком. Кажется, одна лишь будущая жена «Александрушки» Дианина Лизутка, относилась к нему с каким-то непонятным раздражением, предвестником будущей любви. Часто гостила у Бородиных перед своей смертью и тетушка, постаревшая и ослабевшая, мечтавшая только о том, чтобы продать свой дом и переселиться в богадельню. Кроме Лизы жили и другие воспитанницы — Маша Исполатовская, милая интеллигентная

девушка, одно время увлекавшаяся революционными идеями и наивно спрашивавшая герценовский «Колокол» во всех газетных киосках, и молодая Сютеева, и ряд других «замечательных» женщин. Дом, буквально открытый, был так расположен, что скрыться было некуда, все было проходное. А приходили к Бородину все, кому было дело, без всяких предупредительных писем (телефонов в то время не существовало), наугад. Приходили студенты, чтобы просить указаний в научной работе или помощи. Приходили коллеги по Академии, или по Женским Курсам. Мешали работать, чай пить, обедать, дышать, жить... Час обеда постепенно отодвигался все позже, и нередко садились за стол в одиннадцать и двенадцать часов ночи.

Как в этой обстановке удавалось работать, творить, создавать? Какой немецкий или английский ученый не сошел бы в ней с ума? Смягчала все привычка и спасала какая-то огромная внутренняя организованность, какой-то внутренний порядок, сохранявшийся наперекор всему внешнему.

Работа (и какая работа!) шла в трех руслах. Первая и главная, наука, химия, преподавание. И хотя его талант в этой области не был равен его музыкальному дару, однако, все же и тут было его призвание. Увы, другою областью, второю по времени, которое он отдавал ей, по регулярному и упорному труду была отнюдь не музыка! Нет, время и силы его похищала практическая деятельность. Многое в ней было неизбежно связано с преподаванием. Но еще гораздо больше времени отнимала у него общественная, благотворительная работа, безвозмездная и добровольная. Что было делать? Это ведь было удовлетворением естественной, глубокой потребности русского интеллигента... Он говорил сам о себе: «я люблю свое дело, и свою науку, и Академию, и своих учеников; наука моя практическая по своему характеру, а потому уносит массу времени; студенты и студентки мне близки в других отношениях, как учащаяся молодежь, которая не

ограничивается тем, что слушает мои лекции, но нуждается в руководстве при практических занятиях и т. д.» Это скромное «и т. д.» прикрывало бездну труда и времени. Русская студенческая молодежь бедна и, чтобы ей помочь, он становился членом, секретарем или казначеем множества благотворительных обществ, и тратил время, чтобы подсчитывать, записывать, вести протоколы и т. п. Он, Бородин!

Даже летние каникулы ему не удавалось как следует использовать для музыки. Они часто брали дачу за глаза, не заботясь о том, чтобы там было хотя бы разбитое пианино. Ездили в глушь и жили в примитивных условиях, причем Екатерина Сергеевна, верившая в натуральные методы лечения, ходила все лето босиком. Часто в доме не было даже порядочной печки. Не совсем понятно, как она, понимавшая и ценившая талант мужа, не заботилась о создании для него условий нужных для композиторской работы!

Как мало отзывов о музыке и музыкантах в его письмах. Он очень любил своих товарищей «музикусов», вероятно, больше чем коллег — «химикусов». Но любил, как праздник, как развлечение. Проза жизни, ежедневная жизнь проходила среди «академического кружка». Жил он с «Ванчушом» Сорокиным, с Заболоцкими, Груберами, Чистовичами и Зиниными, среди женщин-врачей и девушек-фельдшериц. Приятно было, разумеется, встречаться с Корсинькой, с Мусоргским, со Стасовым, играть им новые вещи, выслушивать их одобрение. Менее приятны были вопросы о том, нет ли чего нового в «Игоре»? Сестры Пургольд подарили ему брелок черепаху — намек на медленность его творчества. Это было по-женски деликатно, но Стасов не стеснялся в словах и Мусорянин преследовал его довольно ядовитыми шуточками. Корсинька подарил ему целую стопку нотной бумаги, на которой надписал: «Князь Игорь», опера в четырех действиях А. П. Бородина». Стопка лежала, не уменьшаясь, и пылилась на подоконнике. Вторая симфония медленно, в шесть лет,

но все же родилась («слон и его навоз», — шутил Стасов!). В сезоне 1876 года ее исполнил Направник в концерте РМО, хотя и без успеха. А «Игорь» не двигался, несмотря на решение вернуться к нему. Долгое время Екатерина Сергеевна относилась отрицательно к задуманной опере. Это было время позитивизма и реализма и ей казалось, что, если уже писать оперу, то зачем углубляться в полулегендарные времена, почему не выбрать сюжет близкий к современности. Кто знает, может быть, и сам Александр Порфирьевич был не чужд таких взглядов. Любопытно, что не уговоры товарищей музыкантов повлияли на его решение вернуться к опере. Только когда врач и химик, его любимый ученик по Академии, Шоноров, стал умолять его не забрасывать своей «гениальной» оперы, это показалось ему убедительным. Он тогда тотчас же поехал к Стасову в Библиотеку, чтобы сообщить ему о своем решении. Стасов обнял его со слезами радости на глазах. Но радоваться было рано.

У самого Александра Порфирьевича бывало ощущение ненужности, преходящести, бессмысленности быстро уносящейся жизни. Он писал певице Кармалиной: «когда я толкую о нем (то есть об «Игоре»), то мне самому становится смешно. Я напоминаю отчасти финна в «Руслане». Как тот, в мечтах о любви своей к Наине, не замечая, что время-то идет и идет, и разрешил задачу, когда и он, и Наина поседели и состарились — так и я все стремлюсь осуществить заветную мечту — написать эпическую русскую оперу. А время-то бежит со скоростью курьерского поезда: дни, недели, месяцы, зимы проходят в условиях, не позволяющих и думать о серьезном занятии музыкой... Нет возможности отмахнуться от стаи ежедневных забот и мыслей, не имеющих ничего общего с искусством, которые роятся и кишат постоянно перед Вами. Некогда одуматься, перестроить себя на музыкальный лад, без чего творчество в большой вещи, как опера, немыслимо». И это сознание наполняло душу странной болью, которой он

не знал до сих пор. Словно ощущение во сне, что теряешь безвозвратно, что не можешь удержать что-то бесконечно драгоценное. Что теряешь безвозвратно свою жизнь.

Глава семнадцатая. Бородин и Лист

«Greatness and goodness are not
means but ends.
Has he not always treasures, always
friends
The great good man?»

Coleridge.

I

Екатерина Сергеевна сидела в своем крошечном закутке в миниатюрной квартире матери в деревянном флигеле московской Голицынской больницы. Она держала в руках, читала и перечитывала только что принесенное почтальоном письмо от мужа… Был жаркий, словно расплавленный летний день; и какая-то особая тишина, только кухарка звенела посудой на кухне. Мамы не было дома, и Екатерина Сергеевна была рада этому. Письмо ведь предназначалось не ей одной. Так уже повелось, что письма Александра Порфирьевича писались всем «трем Катеринам»: то есть, кроме нее, также и ее матери, Екатерине Алексеевне и золовке Екатерине Алексеевне — младшей. Когда же он хотел, чтобы часть письма не была прочитана всеми, то писал ее на отдельном листке и делал надпись «конфиденциально». Но на этот раз его счастливое, торжествующее письмо предназначалось, кажется, знакомым и незнакомым, всей Москве, всему миру! Однако, насколько он был экспансивен и общителен, когда был счастлив, настолько она всегда была сдержана и замкнута, и ей хотелось сначала совсем одной, без других, даже без матери, вобрать, впитать в себя эти дышащие счастьем и гордостью строки. Сердце ее стучало тяжелыми, счастливыми

ударами. Вот-вот, кажется, будет припадок астмы от волненья. Недаром говорят «задохнуться от счастья».

Она читала, и ей казалось, что она слышит, как бьется его сильное, мужское сердце, от волнения, от ожидания, от гордости. Он был, она знала это, до ненормальной степени лишен тщеславия и даже честолюбия, и равнодушен к почестям. Может быть, это происходило от восточной пассивности его натуры, или от полноты и удовлетворенности в себе и собою, или от того и другого вместе. Он почти не огорчался, когда его химические открытия одновременно с ним делались другими, и слава ускользала из его рук. В музыке же он прямо искал неизвестности. Но Лист, его одобрение и признание, что было выше этого? Лист, Лист... Ярче имени, славы, обаяния не было на музыкальном горизонте. Все великое, казалось, воплотилось в этом необыкновенном человеке. Александр Порфирьевич от Кюи, от Бесселя, от других знал, что великий старик знаком с его первой симфонией. Уезжая с двумя своими учениками, Мишей Гольдштейном и Александрушкой Дианиным заграницу, чтобы устроить их в Иенском университете для получения докторского диплома, он говорил, что следовало бы заехать в соседний Веймар на поклон к старому маэстро... Но Екатерина Сергеевна, зная мужа, сомневалась, что он это сделает.

Он описывал все подробно и не спеша, как пьют по глотку драгоценную бутылку старого вина. Он начинал, как он выражался, ab ovo. «Сидим мы это 30 июня в гостинице и просматриваем газету; вдруг читаем, что 2-го числа июля будет в Иене, в соборе, концерт церковной музыки, большинство вещей новых, в том числе 4 Листовских: “Benedictus” для скрипки, фортепиано и органа, “Ave, maris stella” для мужского хора и органа, “Ave Maria” для органа, и “Cantico del Sole” для баритона, хора, органа и фортепиано, вдобавок еще (как уж это попало в число церковных вещей не понимаю!)

“Marche funèbre” Шопена для виолончели, фортепиано и органа, сделанный Листом. Понятное дело, мы поспешили запастись билетами. В то же время узнали, что, может быть, сам Лист приедет в Иену, послушать, так как он теперь в Веймаре. Надобно заметить, что я собирался уже съездить к Листу, но все не решался. Тут я сейчас же решил отправиться к нему на другой же день. Из Иены в Веймар все равно, что из Петербурга в Царское Село, всего ¾ часа езды по железной дороге. Вот 1-го числа в воскресенье, то есть на другой же день, я поехал в 11 часов 51 минута; приезжаю в Веймар и, рассчитывая, что Лист обедает около 1 часа дня, как и все в Германии, я решил сначала пообедать, и затем уже отыскать его. Оказалось, что никто не знает, где он живет; наконец, я узнал уже в магазине художественных предметов его адрес: Marienstrasse 1–17, совсем в конце города, около парка. Иду. Оказалось, что ошибся домом, зашел напротив. Спрашиваю: где живет Лист. “Какой Лист? Никакого Листа тут не живет”. — Ну, по близости нет ли? — “Нет... тут все известны: вот живет Oberst Weinert, а еще рядом Leutenant Winkler что ли и т. д. Ana, Anà, вот спрашивают, нет ли по близости какого-то Листа”, — закричала расспрашиваемая мною немка другой немке в том же доме. Наконец, вмешался длинный и неуклюжий немец: “стойте, здесь напротив живет, кажется, какой-то доктор Лист”. Иду напротив. Домик малюсенький, каменный, двухэтажный, угловой и весь обвитый диким виноградом. Железная решетка. Калитка ведет сначала в садик, очень чистенький, изящный. В саду гуляет какой-то господин в соломенной шляпе. “Здесь живет господин доктор Лист?” — “Здесь, но только теперь он обедает; после обеда ляжет отдохнуть и раньше 4 ½ часов его видеть нельзя”. Тьфу, ты пропасть! — подумал я и пошел бродить по городу. А посмотреть есть кое-что. Каждая улица, каждый уголок, каждая площадь говорят о прошлом искусства, славном прошлом!

Вот дом, где жил Гете весь остаток долгой жизни и умер в 1832 году, следовательно, жил там всего 56 лет»...

Она перевела дыхание, пропустила описание Веймара и стала читать дальше. «Проболтавшись по городу до 4 ½ часов, спешу в Marienstrasse, к заветной решетке; вхожу в калитку. Вот уже и карточку визитную вынул. Гляжу — господина в соломенной шляпе нет, а сидят в саду две дамы; одна очень изящная и с виду не немка. “Ist Herr Doctor zu sprechen?” (можно говорить с господином доктором) — собезьянничал я по-немецки. “Oh, jawohl! Oben, eine Treppe”[5]. Ну, слава Богу! Пошел я это “эйне треппе”, ан хвать! а карточку-то потерял. Воротился искать карточку (потому последняя была, другой не оказалось). — Вышел даже за решетку. Вдруг бежит за мною одна из дам: “Ist das die Karte die Sie suchen?”[6] и вручает оброненную карточку. Я поблагодарил, поднял, по-немецки, высоко шляпу и направился вновь “эйне треппе гох”. Ну, думаю, как это какой-нибудь вольнопрактикующий врач Лист? Не успел я отдать карточки, как вдруг перед носом, точно из земли, выросла в прихожей — длинная фигура, в длинном черном сюртуке, с длинным носом, длинными седыми волосами. “Vous avez fait une belle symphonie!”[7] гаркнула фигура зычным голосом и длинная рука протянулась ко мне. “Soyez le bienvenu! Je suis ravi, il n’y a que deux jour que je l’ai jouée chez le grand-duc qui en est charmé”[8]. «Ваша первая часть прекрасна, Ваше анданте — шедевр, скерцо восхитительно, и потом вот это, это искусно» и длинные пальцы пошли наглядно изображать известные тебе клеванья. “C’est

[5] О да, по лестнице, один этаж.

[6] Это карточка, которую Вы ищете?

[7] Вы написали прекрасную симфонию»

[8] Очень рад Вам! я в восторге, всего два дня тому назад я играл ее у великого герцога, который был в восхищении.

d’une originalité et d’une beaute!”[9] и пошел и пошел! Сильная рука его крепко сжала мою руку и усадила меня на диване. Мне оставалось только откланиваться и благодарить. Величавая фигура старика с энергическим, красивым лицом, оживленная, двигалась передо мною, и говорила без умолку, закидывая меня вопросами. Разговор шел то на французском, то на немецком языке, перескакивая ежеминутно с одного на другой. Когда я сказал Листу, что я собственно Sonn-Sonntagsmusiker («воскресный музыкант», т. е. любитель) он сострил даже: “Ja, aber Sonntag ist immer ein Feiertag”[10], а вы имеете полное право feiern», т. е. торжествовать. Он ужасно доволен моим пианизмом в переложении... (Екатерина Сергеевна улыбнулась недоверчиво)... Он меня расспрашивал об успехе симфонии, об отзывах и пр. Когда я сказал, что сам сознаю многие недостатки, требующие исправления, что у меня, например, часто встречаются неловкости, что я (как мне и ставили в упрек) слишком часто модулирую и вообще зашел слишком далеко и т. д., Лист постоянно прерывал меня: “Dieu préserve!” “N’y touchez rien!”, “ne changez pas!” “Vous ne modulez jamais ni trop ni mal!” “Sie sind wohl sehr weit gegangen und das ist eben Ihr Verdienst. Sie haben aber nie verfehlt”[11]. «Не слушайте, пожалуйста, тех, кто Вас удерживает от Вашего направления; поверьте: Вы на настоящей дороге, у Вас так много художественного чутья, что Вам нечего бояться быть оригинальным; помните, что совершенно такие советы давались в свое время и Бетховенам, и Моцартам и прочим, и они никогда не сделались бы великими мастерами, если бы подумали следовать таким советам». Словом,

[9] Это так красиво и оригинально!

[10] Да, но воскресенье праздничный день.

[11] «Боже сохрани», «ничего не трогайте», «не меняйте», «Вы модулируете не слишком много и хорошо», «Вы пошли далеко и в этом Ваша заслуга. Но Вы ни в чем не ошиблись».

оставалось только благодарить, то по-немецки, то по-французски. Он расспрашивал о Корсакове, о котором очень высокого мнения. "Mr. Rimsky est un tres grand talent!"[12]. Рассказывая, как ужасно провалился «Садко» Корсакова в Вене, как А. Рубинштейн, дирижировавший «Садко», привез ему партитуру и сказал: «эта вещь провалилась у меня, но Вам наверное понравится». И действительно, она понравилась: «Садко» он ставит очень высоко. Спрашивал о Балакиреве, о Кюи... «Вы знаете, что гросс-герцог очень хорошо знает Ваши вещи и очень их любит. У нас в Германии их, разумеется, не гутируют. Вы знаете Германию? здесь пишут много; я тону в море музыки, которою меня заваливают, но, Боже! до чего это все плоско! Ни одной живой мысли. У Вас же течет живая струя; рано или поздно (вернее, что поздно) она пробьет себе дорогу и у нас»....«Судя по Вашей карточке, Вы должны были себе усвоить химию en maître; как, когда и где же успели вы выработать такую громадную музыкальную технику? где Вы учились? не в Германии же?» Когда я сказал, что не был в консерватории, он засмеялся: "c'est votre bonheur, mon cher monsieur! travaillez, travaillez toujours!"[13], даже если бы Ваши вещи не игрались, не издавались, не встречали сочувствия; верьте мне — они пробьют себе «почетную дорогу», у Вас громадный, оригинальный талант, не слушайте никого, travaillez à votre manière"[14]. Когда я благодарил его за любезность, он с досадой перебил меня: «да я не комплименты Вам говорю; я так стар, что мне не пристало говорить кому бы то ни было иначе, чем я думаю»....Узнавши, что я живу не в Веймаре, а в Иене: «Ба! значит, мы завтра с Вами увидимся? Où logez vous?" Я, разумеется, отклонил, какой бы то ни было, визит с его стороны. «Ну, вот что! je vous invite demain

---

[12] Г. Римский — очень большой талант!

[13] Это Ваше счастье, дорогой мой! работайте, работайте!

[14] Работайте на Ваш лад.

pour le diner dans le Baeren»[15]. “Sie sind also mein Gast fuer Morgen, vergessen Sie nicht!»[16], напомнил он мне при прощании. Просить его играть я не решился: было бы слишком бесцеремонно».

«Громадный, оригинальный талант», повторяла про себя Екатерина Сергеевна. В голове ее мелькало другое слово, «гений». Она видела эту сцену так ярко, как будто сама была там, у Листа. Видела эту фигуру в длинном сюртуке, ходящую по комнате, жестикулирующую, совсем не похожую на священника. Читая дальше это письмо, она словно сама переносилась в Иену, сидела с мужем и «мальчиками» в кабачке за кружкою пива и слушала его наивно торжествующие: «ну мальчики, слушайте!» И весь следующий день выпукло вставал перед нею. Как с утра он отправился в отель «Медведя», чтобы извиниться перед маэстро и сказать ему, что он не может быть на обеде в дорожном костюме. Как, не дойдя до «Медведя», он по пути зашел в Собор, где как раз начиналась репетиция дневного концерта. Она слышала звуки начинающейся спевки, потом шепот “Der Meister kommt”[17], видела черную фигуру Листа под руку с некрасивой, породистой, изящной баронессой Мейендорф, той самой дамой, вдовой русского посла, которая давеча так любезно подняла оброненную в саду Листа визитную карточку; а вслед за ним пеструю, веселую толпу листовских учеников и учениц. Вот он сел, заметил, что одна из учениц сидит далеко сзади и, взявши ее за руку, посадил рядом с собой. Вот он сидит и прислушивается, закрыв глаза прекрасной, крупной рукой. А через минуту он уже за дирижерским пюпитром, и над всеми царит его большая, седая, смелая голова. Он ведет

---

[15] Я приглашаю Вас завтра к обеду в отель «Медведь».

[16] Так не забудьте, что Вы завтра мой гость!

[17] Маэстро идет.

репетицию спокойно, определенно, уверенно, властная рука дирижирует без палочки, замечания его кратки, мягки и спокойны. А еще через мгновение он уже за роялем и мощные, плавные, круглые звуки его рояля (как хорошо это сказано: круглые звуки!) понеслись под своды собора. Marche Funèbre в аранжировке Листа с виолончелью и органом.

В комнату вошла Екатерина Алексеевна. Она знала, как ее мать любит ее мужа. Несмотря на годы и на все заботы и тревоги долгой жизни, она сохранила совсем молодую способность чувствовать, переживать, волноваться, которую вполне унаследовала ее дочь. «Мама, мама, чудное письмо из Иены, — Саша подружился с Листом, друзья закадычные!» — счастливо смеясь, говорила она — «и послушайте, мама, как Ваш «Матуска» (так почему-то прозвала его теща) ухаживает за дамами, лебезит перед всеми». Она стала читать вслух с того места, где остановилась: «проходя к двери, я был остановлен Тимановой (той самой ученицей, которую Лист посадил рядом с собой), которая очень радушно и с радостью подбежала ко мне. «Лист сказал нам, что Вы в Иене, давно ли Вы здесь?» Я сообщил ей между прочим о намерении уклониться от обеда. «И не смейте думать! Вы ужасно обидите Листа! Он на Вас рассчитывает и еще в Веймаре объявил нам всем, что Вы у него сегодня обедаете. Идите за мной!» Прежде, чем я успел сказать ей что-либо, бойкая девчонка схватила меня за руку и втащила в пестрый кружок ее подруг: «вот это самый и есть Herr Borodin, mein Landsmann[18]» представила она меня, «Это M-lle... M-lle...» и т. д. ни одного имени не помню. «До обеда еще далеко, обед в два часа еще, Meister пошел отдохнуть немного, пойдемте есть вишни пока!» Пестрая толпа высыпала на улицу и потащила меня за собой; мы как мухи облепили чье-то чужое крыльцо; мигом расхватали вишни у стоявшей тут же торговки. Меня поместили

[18] Г. Бородин, мой земляк.

между Тимановой и какой-то очень милой пианисткой из Дюссельдорфа; рассыпав вишни на бумагу на коленях, они бесцеремонно пригласили меня к участию: ''Helfen Sie doch!''[19]. Александрушка с Гольдштейном на противоположной стороне любовались этою своеобразною, пестрой картиной... На вишни все набросились, как школьники, барышни смеялись и трещали на всевозможных языках. Я точно сто лет был знаком с ними». Каков Ваш фаворит, мама! смеялась Катя. — Ну это он с простыми смертными, а вот как за обедом лебезит он перед великосветскою дамою. Послушайте. — «Лист сидел на конце, во главе стола; я возле Листа по левую руку; по правую сидела напротив меня баронесса Мейендорф... Она тотчас же вступила со мною в беседу, наговорила тысячу вещей и сообщила, что это она именно играла мою симфонию с Листом у Грос-Герцога два дня тому назад... Лист был очень любезен и разговорчив, подливал своим соседям вино, шутил. Расспрашивал меня подробно о наших музыкальных делах, равно как и баронесса, которая все дела наши, видно, хорошо знает... Она весьма сочувственно высказалась о «Псковитянке» и жалела, что ее не дают. Об операх Серова Лист, по-видимому, невысокого мнения и рассказывая мне, как Серов хотел поставить «Юдифь» непременно заграницей и как Лист ему прямо сказал, что она непременно провалится заграницею. «Серов, конечно, надулся на меня очень, но я высказал ему всю правду. По-моему там творчества немного» прибавил Лист... «Если Вы хотите послушать Листа, — сказала баронесса, — приходите всего лучше ко мне. Он иногда капризничает, и Вы не можете заставить его играть, а я всегда сумею это сделать. Кроме таких-то и таких-то дней я всегда дома. "Venez quand vous voulez, vous serez toujours le bienvenu!"[20]. — Ну, видите, мама, я говорила Вам

---

[19] Помогите же.

[20] Приходите, когда хотите, вы всегда будете желанным гостем!

правду. И это еще не все. Там еще была какая-то придворная певица Ланков, которой он подносил кушанья и подливал вино. Видите, какой он! Хорошо еще, что в конце он пишет. Слушайте: «Вот, мое золото, как твой Akademiker кутит. Как мы жалели, что ты не с нами. Но довольно болтать. Все это так смутно мне, точно сон; точно какой-то Venusberg в «Тангейзере», где только роль Венеры играет Лист. Я до сих пор как в чаду». Вот это правда, мама, всерьез интересует Сашу только его седая Венера!»

Эти заключительные слова были сказаны Екатериной Сергеевной искренне и с убеждением, а не только, чтобы успокоить мать, как это случалось. Но ревнивая мысль о хорошенькой и бойкой девченке Тимановой уколола ей сердце. Зная характер мужа, она всегда ждала, что вот начнутся «аттаки», как она называла те легкие флирты, где он играл по большей части только пассивную роль. «Неужели и эту придется переводить в сестры или дочки?» ревниво подумала она.

II

А в то время, как обе «Катерины», мать и дочь, читали и перечитывали письмо, Бородин продолжал жить в Иене в чаду своего романа с Листом, и подробно, с необыкновенною живостью, описывать все в письмах к жене.

Остался он, якобы потому, что профессор, под крылышко которого он хотел устроить «мальчиков», был болен, а Бородин хотел лично поговорить с ним и получить указания относительно диссертаций, которые требовались от «мальчиков» для докторского экзамена. Но, кажется, это был скорее предлог, чтобы не прекращать романа с седою Венерой в черном сюртуке. Хотя он получил целую кучу приглашений на случай, если снова будет в Веймаре, Александр Порфирьевич решил ограничиться только визитами к Тимановой, да к баронессе. Лист пригласил его быть в следующее воскресенье на «матинэ» в его доме, где он должен был вы-

ступить, но по досадному недоразумению, Александр Порфирьевич поехал в Веймар только в понедельник и на «матинэ» не попал. По приезде прежде всего он отправился к Тимановой. Ему было интересно послушать ее игру, он не мог представить себе, как она справляется с трудными техническими вещами? Лист хвалил ее исполнение балакиревского «Исламея». Как же однако исполнить «Исламея» или рапсодию самого Листа, обладая миниатюрной ручкой, не способной взять секстаккорда. Но когда он послушал ее, он должен был признать, что она чрезвычайно умело скрывает этот свой недостаток всевозможными уловками. От Тимановой он отправился к баронессе, получил приглашение пить у нее вечером чай вместе с Листом и, узнав, что маэстро нынче занимается с учениками, решил попытаться попасть на этот урок. Лист, как правило, не позволял посторонним присутствовать на его уроках, и баронесса рекомендовала ему передать через слугу, что он специально приехал из Веймара, чтобы присутствовать на уроке. Случалось даже, что слуга отказывался доложить Листу о приходе кого-либо во время урока. Но ему посчастливилось, о нем доложили, и Лист его встретил с обычной своей ласковостью, громким и дружеским «Вот Вы, наконец! что же Вы не были вчера? Мне было ужасно досадно; я показал бы Вам, что еще недурно играю сонату Шопена с виолончелью!» «Это все знаменитые пианисты, если не в настоящем, то в будущем», рекомендовал он гостю своих учеников. Атмосфера на уроке царила очаровательная: простая и сердечная. Лист порой останавливал учеников, сам показывал им, как надо сыграть те или иные пассажи, делал замечания, полные беззлобного юмора, на которые нельзя было обижаться. «Попробуйте сыграть это a la Vera!» — говорил он, когда ученик не мог справиться с пассажем, намекая на «мошенничества» Тимановой... Верочка Тиманова решительно была его любимицей. Когда она исполнила его 4-ую рапсодию, он сам сел за рояль, сыграл

несколько мест своими железными пальцами. «Это должно быть торжественно, как триумфальное шествие!» воскликнул Лист, вскочил и, взяв под руку Тиманову, торжественно прошелся с ней по зале, напевая тему рапсодии. “Sie ist ein famoser Kerl, die kleine Vera!”[21] — воскликнул Лист, и стал так хвалить ее игру, что слезы навернулись на глаза его любимицы. И также мило и ласково-фамильярно обращался он со всеми другими учениками и, особенно, ученицами. Он провожал их в переднюю, когда они уходили, помогал им одеться, они целовали ему руку, он целовал их в лоб. Едва ли было это вполне подходяще для духовной особы!

А вечером он был к чаю у баронессы. Все было мило, просто, немного тонно... Лист был уже там. Лакей доложил, что сервирован чай, маэстро предложил руку хозяйке и они чинно проследовали в гостиную. Лист сел по левую руку хозяйки, Бородин по правую. Чай она готовила сама в спиртовом английском приборе. Александру Порфирьевичу вспомнились их собственные чаепития с гостями, где все было так же, только сервировка похуже. После чая баронесса с прозрачною женскою хитростью положила на пюпитр рояля листовскую рапсодию, прося маэстро показать ей, как нужно играть какой-то пассаж. Лист рассмеялся. «Вам хочется, чтоб я сыграл ее. Извольте; только прежде всего я хотел бы сыграть симфонию г. Бородина с самим автором. Куда хотите: на прима или секондо?» Александр Порфирьевич отбояривался и руками, и ногами. Уговорили сесть за секундо баронессу и автор имел редкое удовольствие прослушать свою симфонию в листовском исполнении, будучи к тому же ее единственным слушателем. Однако, если старик чего-либо хотел, его не такто легко было отклонить от его намерения.

«Мне все-таки хочется проиграть эту вещь с Вами; не может быть, чтобы Вы не могли играть ее; Вы так превосходно

[21] Что за чудесный парень, эта маленькая Вера!

аранжируете для фортепиано, что я не верю, будто Вы совсем не играете», и он насильно усадил Бородина за фортепиано. “Jouez, jouez donc! autrement Liszt vous en voudra, je le connais moi!”[22] — шепнула ему баронесса. Они начали с финала, потом перешли на скерцо, потом сыграли начало и так проиграли всю симфонию, причем Лист не давал ему останавливаться, перевертывал ноты и, когда бедный автор врал или не доигрывал, говорил с упреком: «зачем пропускать, это так хорошо, это шедевр, каких мало есть в музыке». Потом его просили спеть что-либо из оперы («пел же Глинка, хотя у него не было голоса»), потом Лист играл свою рапсодию. Потом с него взяли слово еще раз приехать в Веймар на следующую субботу и воскресенье и показать им и вторую симфонию. Он вышел от баронессы в легком опьянении вместе с Листом, было уже после двенадцати, и он пошел провожать Листа до дома, так как старик плохо видел ночью. Но и Лист проводил его потом до угла, они долго не могли расстаться друг с другом.

А в субботу он снова был в Веймаре, как обещал, и снова пошел к Тимановой. Оказалось, что урока в этот день у Листа не было, и они отправились к нему вдвоем с Тимановой. Кроме них у него никого не было. “Eh bien, Vera, tranchez nous la question orientale à votre manière!”[23] — попросил ее Лист, и Тиманова отлично сыграла труднейшего балакиревского «Исламея». Потом Лист сел за рояль, разбирал «Танцы» из «Демона», еще что-то. Бородин сидел рядом с ним у рояля, переворачивая ноты, с другой стороны сидела Тиманова. Было как-то совсем по-домашнему уютно. Что-то в Листе, в манере его играть, в манере импровизировать напоминало Александру Порфирьевичу прежнего Балакирева и его музыкальные вечера. Так же, как Балакирев, Лист часто

[22] Играйте, играйте, а то Лист Вам не простит, я его знаю!

[23] Ну-ка, Вера, разрешите нам восточный вопрос на Ваш манер!

дополнял то то, то другое в аранжементе. На глазах у Александра Порфирьевича из листовской импровизации вырастала новая вещь, много более значительная чем та, что попослужила ему исходным пунктом.

А вечером его ждал еще сюрприз: у баронессы должен был быть грос-герцог. Напрасно он ссылался на невозможность прийти в дорожном костюме. «Герцог интересуется Вами, а не Вашим костюмом». Хотя Александр Порфирьевич был природным русским интеллигентом и коронованные особы не много говорили его уму и сердцу, но все же что-то в этом было новое и любопытное. К тому же грос-герцог был как ни как, не просто первый попавшийся немецкий принц. Он был сын русской великой княгини, внук Павла Первого, внук Карла Августа, друга и покровителя Гете, и стольких великих людей; внук достойно продолжающий традиции своего деда. Грос-герцог оказался любезным и простым человеком, беседовавшим с ним о русской литературе, о музыке его друзей Римского Корсакова и Кюи, имя которого он произносил так: “Mr. Coui”. Он говорил, что счастлив познакомиться еще с одним представителем их музыкального кружка, который он глубоко ценит и т. д. и т. д. Лист сел за рояль с другим пианистом, молодым поляком Зарембским и сыграл бородинскую симфонию. Играя он все время обменивался торжествующими, восторженными взглядами с герцогом, поглядывал на автора, улыбался, кивал головой. А потом были снова великогерцогские комплименты, восторги насчет того, как все это ново, как не похоже ни на что другое в музыке. Было обещание дать симфонию в Веймаре в следующем сезоне и милостивое пожатие руки, и русские «про-шай-те, до сфи-да-ния!» И снова проводы Листа до его дома пешком по пустынным улицам очаровательного, спящего города.

И вот последнее «матинэ» в доме у Листа. Снова Тиманова, снова грос-герцог, снова комплименты. Фотография ма-

эстро с ласковой надписью, его нотный автограф. Обещание опять приехать. Снова посещение Тимановой. А там уже позади этот праздник, это торжество, эта радость общения с великим человеком. Пора было возвратиться домой, к химии, к студентам, к заседаниям, и ко всему, что вдруг начинало казаться ненужной суетой, а не «жизнью истинной».

Глава восемнадцатая. Профессор музыки

«Con tanta servitu, con tanto studio».
(Микель Анджело).[24]

I

После своей женитьбы Римский-Корсаков стал отдаляться от своих друзей по кружку. Происходило это постепенно, едва заметно. Надежда Николаевна была умна и тактична и быстрого разрыва не допустила. Сама еще так недавно страстная участница балакиревской «разбойничьей банды», молодая Римская-Корсакова теперь стремилась уйти от нее, забыть ее. Она ревновала своего Николая к прошлому. Она не могла примириться с тем, что в кружке на него смотрели, как на младшего; что Балакирев считал его гениальный талант (ни на какое другое определение она была не согласна) чуть ли не своим созданием. Как это нередко бывает с любящими женами, она с новой силой переживала его старые, давно зарубцевавшиеся обиды, и под ее влиянием Николай Андреевич склонен был забывать, как растил и холил его дарование Балакирев и как, несмотря на весь свой отеческий деспотизм, все же не подавил своей массивной личностью его еще неокрепшую индивидуальность.

Ставши самым молодым профессором, Римский-Корсаков сделался и самым прилежным учеником консерватории.

---

[24] «С таким терпением, с таким стараньем».
Перевод А. Браиловского.

Он хотел переучиться всему методически и, как Сальери, проверить алгеброй гармонию. Его ученики с изумлением видели, как их профессор вместе с ними сидит за партой на лекциях своего коллеги Иогансена, записывает в тетрадку примеры, слушает его немецко-русские возгласы при разборе какого-нибудь сложного гармонического хода: «Что они этим хотят?!»

Удача, как и беда, не приходит одна: после получения профессуры, после успеха «Псковитянки», Николаю Андреевичу представилась возможность сбросить морской мундир, перестать отдавать время скучной работе, и сделаться штатским чиновником морского ведомства на должности, учрежденной, по-видимому, по его же собственному проекту и отвечавшей его пожеланиям. К нему явно благоволили и морской министр, в память его покойного брата, и сам «глава ведомства» великий князь Константин, который только что принял звание председателя Русского Музыкального Общества вместо умершей Елены Павловны. Этим создалась как бы личная уния между морским ведомством и РМО. Николай же Андреевич, так же, как его шеф, тоже был членом обеих этих «семей» — морской и музыкальной. Надо было только закрепить эту связь, и великий князь охотно согласился на назначение своего молодого подчиненного «инспектором музыкальных хоров (то есть оркестров) морского ведомства», на всю Россию, с жалованьем — его обеспечивающим (в консерватории он зарабатывал меньше ста рублей в месяц). Кроме того морское ведомство учредило при консерватории «отдел для подготовки военных оркестровых музыкантов», то есть, будущих военных музыкантов и дирижеров. Заведовать стипендиатами ведомства и служить связью между ним и консерваторией должен был тоже Римский-Корсаков.

Николай Андреевич был счастлив от того, что становился профессиональным музыкантом. Он ревностно принялся за

новую работу: разъезжал по России, следил за тем, каков репертуар оркестров, в порядке ли инструменты, годны ли дирижеры? В начале он был строг, критиковал и репертуар и исполнение, и даже уволил одного старичка дирижера, о чем потом вспоминал с раскаяньем. Но постепенно понял, что «палкой обуха не перешибешь», что он только понапрасну огорчает своих подчиненных. Тогда он стал делать то, чего от него ожидали: то есть хвалить музыкантов к удовольствию их начальства, награждать и поощрять. Он казался самому себе немного Хлестаковым, когда в своем скромном, неловко сидящем штатском мундире, среди блестящих морских мундиров, выслушивал концерты старательно выдувавших свои партии матросиков. Ему еще не было тридцати, а он был уже в некотором роде персоной. Впрочем хвалил и одобрял он несколько сухо, как и полагается начальству.

Новая должность оказалась полезной ему еще в одном отношении: она помогла ему изучить природу духовых и деревянных инструментов. С обычной своей «дотошностью» он даже сам стал учиться играть на кларнете, флейте и тромбоне, обнаруживая особые способности к последнему. Его кабинет наполнился трубами и валторнами, флейтами и пиколками, которые он изучал, удаляясь в глухую комнатку во флигеле, чтобы не мешать другим квартирантам. Он вовлек в свое увлечение Бородина, и оба они часами обсуждали особенности различных инструментов и вопросы оркестровки. Николай Андреевич, согласно своей натуре, сделал даже попытку систематически классифицировать все духовые и деревянные. Задача по существу была невыполнимой и не удалась ему. Но она принесла ему пользу, как перерывание виноградника в поисках несуществующего золота, в старой французской притче. Кроме того, в заботах об улучшении репертуара морских оркестров он аранжировал для них немало классической и современной музыки.

Тогда же открылась перед ним еще одна область, которая долго казалась ему доступной одним «богам», вроде Берлиоза и Балакирева. Впервые выступил он как дирижер на благотворительном концерте, состоявшемся в феврале 1873 года. Он поставил на программу «Поражение Сенахериба» Мусоргского и свою собственную третью симфонию. Он очень волновался перед своим выступлением, хотя и скрывал умело свое волнение от оркестра. Тем приятнее было ему получить перед концертом письмо от Балакирева со словами ободрения и напутствия. Очевидно, отзвуки музыкальной жизни доходили до куда-то исчезнувшего, ни для кого невидимого Милия Алексеевича.

Выступление сошло успешно. Кто знает, не под влиянием ли Балакирева, осенью того же года, дирекция совсем было замершей Бесплатной Школы неожиданно обратилась к его любимому ученику с просьбой взять на себя управление снова намеченными Школой концертами. Николай Андреевич согласился и концерты, действительно, состоялись под его управлением. Первые два концерта поразили своей программой и друзей, и врагов. Она была составлена из классиков: Палестрины, Аллегри, Генделя — так что самым современным композитором оказался в ней... Гайдн. Для Стасова, для Кюи, для Мусоргского это было неопровержимым доказательством измены бывшего соратника, чуть ли не морального его падения! На деле же этот подбор объяснялся главным образом тем, что Школа обладала собственным хором, а чтобы составить интересную хоровую программу неизбежно было обратиться к классикам. Последующие концерты носили более современный характер, и в дальнейшей Римский-Корсаков не забывал в своих программах произведений русской школы. После этих дебютов он уже никогда не прекращал дирижерства. Он любил это дело, к которому не был призван; он вкладывал в него много знаний и вкуса, и все

же не пожал особых лавров, и никогда не мог добиться от оркестра тонкостей, эффектов и звучностей, которых достигают дирижеры-виртуозы.

Так наметилась его жизнь, полная столь многообразного труда, что он мог справляться с ним только благодаря своей огромной работоспособности. Но собственное его творчество еще тяжело влачило крылья по земле, словно он не научился еще подымать ввысь весь груз накопленных им знаний. Николай Андреевич не прекращал композиторской работы и в эти переломные годы. Он написал квартет, фортепианный квинтет, секстет для струнных, злоупотребляя в них контрапунктическими ухищрениями. Главным же образом писал он фуги за фугами, каноны за канонами. Стасов утверждал, что за одно лето он написал 61 фугу и с дюжину канонов и грустно заключал: “de mortuis!”. Он был в таком трансе, что даже народные русские песни перерабатывал в «Четыре вариации и фугетту», даже благоуханную «Псковитянку» переоркестровал, не жалея трудов, согласно всем правилам теории и засушил до нельзя! К нему вполне можно было применить шутку Берлиоза, что «фуга это такая форма музыки, где одна мелодия убегает вперед, а еще раньше убегают слушатели». Не удалась ему и «третья симфония». Она не понравилась ни публике, ни друзьям, ни критике, кроме одного Кюи. Да еще Бородин отнесся к ней доброжелательно, и этим как бы искупал дружескую свою шутку: «Симфония хороша — говорил он — но мне так и кажется, что это произведение немецкого герр профессора, который надел очки и собирается написать Eine grosse Symphonie in C».

II

Да, он несомненно становился «герр профессором». Он сам удивлялся порою своему сухому «формализму». Однажды, когда два талантливейших ученика консерватории,

Лядов и Дютш, вдруг, по какому-то артистически богемному капризу, перестали посещать классы и вообще работать, и их за это исключили, он проявил прямо бессердечие. Оба виновных просили его похлопотать, чтобы их приняли обратно и обещали исправиться и учиться. Но он отказался наотрез что-либо сделать для них и, несмотря на все мольбы, остался непреклонным. Все это кончилось благополучно: Лядов и Дютш были приняты обратно без его вмешательства, а Лядов стал впоследствии одним из его близких друзей... Но он сам с недоумением разводил руками: откуда в нем этот формализм, уж не от занятий ли «контрапунктом»? Но и занятия контрапунктом и формализм вытекали из одного и того же источника — его натуры.

Да, он несомненно становился «герр профессором». Он говорил: «учиться надо, то есть не брезгать гармонией и контрапунктом, и выработать себе хорошую технику и чистое голосоведение. Мы все, то есть я и Бородин, и Балакирев и, в особенности, Кюи и Мусоргский этим брезгали. Балакирев от недостатка техники пишет мало, Бородин — туго, Кюи — небрежно, а Мусоргский — грязно, и часто нелепо». Он не отрицал в них таланта, может быть, даже большего, чем его собственный, но «не завидовал им», считая, что сам он во время спохватился. Однако, плоды того, что он «спохватился» были чахлыми. Одни лишь бывшие противники, считавшие, что он изменил своим и перешел в консервативный лагерь, приветствовали блудного сына. Ларош, которого он терпеть не мог, с обычной проницательностью не верил в прочность его обращения. Приятнее всего было ему отношение Чайковского. Это было восхищение «в кредит», в надежде на будущее. «Все бесчисленные контрапункты, эти 60 фуг — все это такой подвиг для человека, восемь лет назад написавшего «Садко», что мне хотелось бы прокричать о нем целому миру — говорил ему Чайковский — как я мелок, жалок, наивен

и самодоволен кажусь себе по сравнению с Вами! При Вашем громадном даровании из-под Вашего пера должны выйти сочинения, которые оставят за собой все, что до сих пор было написано в России».

«Должны выйти!» — это была «музыка будущего». Пока же nel mezzo del camin, ему самому иногда начинало казаться, что перед ним жизнь не творца, а полезного работника на музыкальной ниве. Словно только по ошибке, по капризу судьбы неопытным юношей, написал он когда-то «Антара», «Садко» и «Псковитянку»! К счастью, это оказалось не так. Все было еще впереди, весь долгий и славный путь. Подо льдом таилась горячая, незамерзающая прорубь. Надо было только найти к ней путь, омыться в ней, обновиться в этой купели. И тогда происходило чудо: груз знаний становился тем балластом, который регулирует полет фантазии, делает его более ровным и мощным; техника служила вдохновенью, метод охранял свободу. А сам «герр профессор» превращался в колдуна, лешего, жреца древней религии солнца, в веселого и едкого сказочника. И умные, пристальные, ведовские глаза поблескивали лукавым смехом позади круглых стекол его неизменных очков.

Два обстоятельства помогли новому цветенью его творчества, и оба были связаны с Балакиревым. Во-первых, Милий Алексеевич привлек его к работе над редактированием сочинений Глинки, и ежедневное общение с ясным, прозрачным и очаровательным творчеством Глинки, интимное проникновение в его музыкальный «мир», которые помогли вернуться к музыке больной душе Балакирева, сыграли большую стимулирующую роль и для Римского. Балакирев же рекомендовал его Тертию Филиппову, который знал со слуха множество народных песен и верно напевал их, но не умел записать. Николай Андреевич их записал и гармонизировал и впоследствии Филиппов издал их. Закончив работу над

филипповским сборником, он продолжал собирать народные песни и начал составлять новый собственный сборник, который он издал под названием «Сто русских песен». Немало их напела ему прислуга Бородина, которой он и выразил за это благодарность в предисловии к сборнику. Римский собирал преимущественно не современные, а старинные песни и кроме того классифицировал их по содержанию: песни славящие солнце, обрядовые, свадебные и т. д. Его в особенности привлекали песни, имевшие отношение к культу солнца-Ярилы. Одновременно он по своему обыкновению читал ученые книги о древних верованиях славян. Это не сушило его вдохновения, напротив, этим он как бы буравил артезианский колодезь к глубинам своей художественной природы.

Первым сюжетом, который снова вдохновил его на сочинение оперы, была «Майская Ночь» Гоголя. Эту веселую и печальную сказку читал он вслух Наде Пургольд в тот день, когда объяснился ей в любви. Он всегда особенно любил эту вещь. Опера сохранила всю поэзию и непосредственный юмор сказки, и оказалось, что именно в сказке Римский у себя дома, в своей области. Он играл свою оперу Стасову и Бородину и Стасов не мог отрицать ни ее очарования, ни того, что он не ожидал ничего подобного от «сухаря» Римлянина.

«Майская Ночь» была только началом, разбегом перед высшею точкой его оперного творчества — «Снегурочой». Случайно он перечел сказку в стихах Островского. Он читал ее уже прежде, но в то время позитивистические и реалистические взгляды их кружка были еще сильны в нем и он не оценил ее поэтичности. Теперь же он вдруг загорелся восторгом: ничего, казалось ему, не было на свете лучше и милее царства берендеев, глубже и поэтичнее культа Ярилы, ничего трогательнее, чем история бедной Снегурочки, у которой согрелось вдруг человеческой любовью холодное сердце. Он получил у автора разрешение, и сам переделал чудную сказку в оперное либретто.

В это лето 1880 года впервые выехал он не на «дачу», а в подлинную деревенскую глушь, в усадьбу Стелево близ Луги. Тут все чаровало его: поля ржи и гречихи, овса и льна, рощи, фруктовый сад, полный плодовых деревьев и кустов всякой ягоды; мелкая речка для купанья; озеро под названием «Врево», заросшее водяными лилиями и аиром; самые названия окрестных деревень, веющие древностью — Канезерь, Подберезье, Копытец, Дремоч, Хвошня. Тут перечитывал он «Снегурочку» и погружался в мир полуреальный, полуфантастический: каждый сук, заросший мхом казался ему лешим, или (если он был в более рационалистическом настроении) то хотя бы жилищем лешего, ближний лес «Волчинец» делался заповедным лесом, голая невысокая горка — Ярилиной горою. А тройное эхо, которое можно было слышать с их балкона — звучало голосами всякой нежити. Лето было жаркое, грозовое, со средины июля до средины августа не было ни одного дня без грозы. Однажды гроза до смерти перепугала Надежду Николаевну, бросив ее на пол, когда она сидела близ раскрытого окна. И в этой грозовой атмосфере он сочинял с небывалой для себя быстротой. Он даже против своего обыкновения не оркестровал одновременно с сочинением, а писал прямо для голосов и форте пиано, чтобы не задерживать работу. Пианино кстати было разбито и настроено на целый тон ниже. Николай Андреевич называл его "piano en B" и шутил, что в нем даже октава диссонирует. Это не помешало ему в средине августа закончить свою «Снегурочку».

Он очень любил эту оперу и даже называл ее своей «девятой симфонией». Он считал, что это не только его лучшая опера, но и вообще лучшая из существующих опер. Ее приняли на Мариинскую сцену, и Направник со своей обычной добросовестностью разучил ее. Однако, музыка ее, или скорее автор, были капельмейстеру не по душе, и он по

обыкновению требовал «купр». А когда Римский робко заметил ему, что вот ведь ставятся же длинные оперы, как «Гугеноты» — то всегда сдержанный и корректный чех вспылил и, глядя на него своими странными, наполовину серыми, наполовину карими глазами воскликнул: «да ведь “Гугеноты” — это живая опера, а Ваша — мертвая!» Но публике, наперекор этому суждению, опера понравилась и только газетная критика была, как всегда, холодна.

Николай Андреевич как-то сказал о странном противоречии в себе между человеком и художником. Человек был рационалистом, сыном своего времени, не верил ни во что потустороннее или сверхъестественное и не признавал обрядов до такой степени, что чувствовал себя неловко даже на похоронах. Художник же был влюблен во все фантастическое, сказочное, не видел ничего выше древнего языческого пантеизма, обожал и претворял в музыку древние обряды, свадебные, ритуальные пляски. Отсюда он заключал, что искусство — только чарующая ложь. Но в то лето он поверил этому наваждению, поверил в царство берендеев, в любовь и гибель Снегурочки. И потому, может быть, она звучит такой человеческой правдой и болью, как никакая другая из его опер!

III

В вере или неверии в метафизическую правду искусства, может быть, и лежит водораздел между художниками. Одни верят, что искусство есть высшая правда, преображающая жизнь и тогда, даже если они называют себя классиками, или реалистами, — они являются по существу романтиками. Для художников романтиков характерно смешение жизни и искусства. Искусство не только отображает, но преображает жизнь. Они же сами стремятся за пределы и искусства и жизни, в порыве к безмерному, беспредельному, вечному.

«Хочу того, чего нет на свете!», эти осмеянные слова декадентской поэтессы могли бы служить им девизом и лозунгом. Сверхчеловеческое, титаническое, мистическое — вот их область. Пусть смешение жизни и искусства методологически неправильно и житейски невозможно, пусть оно мстит за себя ущербом, безумием, гибелью! И вот Байрон умирает в Мисолунгах, Лермонтов на дуэли, Мусоргский спивается, Гоголь морит себя голодом, Балакирев бросает музыку. В юности все художники бывают романтиками, хотят любви, святости, вечности. И благо тому, кто во время образумится, поймет необходимость самоограничения, умеренности, отделит искусство от чуждой ему сферы жизни. «В ограничении познается мастер». Лишь взор биографа привлекают романтики. Лишь он ищет пересечения, контакта двух токов — жизни и искусства, — дающих такие фантастические, чудесные искры. Только ему скучно с трезвыми специалистами и профессионалами, но ведь люди живут не для биографий. Римский-Корсаков был профессионалом, сумевшим отделить жизнь от искусства... Он отказался от необыкновенного, и, может быть, даже от мечты о необыкновенном в жизни. Он избрал себе в удел обыкновенную, повседневную, обывательскую, человеческую жизнь, с ее горестями и радостями, часто не менее глубокими, чем яркие переживания романтиков. Жизнь систематическую, методическую, полную труда. Лучшее в себе он отдал не жизни, а искусству. Биографу почти нечего рассказать о нем. В его произведение, а не в его жизнь должен внимательно всматриваться тот, кто ищет его настоящую, живую душу. Искусство и жизнь — две вещи несовместные. «Трубач, труби, скрипач, скрипи!» — любил он повторять старинную поговорку, и от себя прибавлял: «а сочинитель — сочиняй». Он и сочинял всю жизнь, систематически, не дожидаясь вдохновения, а так, как сапожник тачает сапоги. И вдохновение являлось, когда его не ждали.

Жизнь шла нормальная, обывательская, человеческая жизнь. Рождались дети, первые четверо были дети молодости, здоровые, крепкие и способные — благословение Божие. Позже родилось трое более хилых — детей старости — двое из них умерли. Шли лекции, приходили гости, сменялись знакомства, менялись квартиры. На одной из квартир он оказался в соседстве с Бородиным, так что из квартиры Бородина были видны окна квартиры Римского. Между ними было даже в шутку уговорено, что Александр Порфирьевич обязуется бросать занятия химией и обращаться к музыке каждый раз, как увидит в окне условленный сигнал друга. Но, видимо, он тщательно избегал смотреть в сторону корсаковской квартиры! Летом семья Римских уезжала куда-нибудь, изредка заграницу. К концу его жизни они очень полюбили усадьбу «Вечашу», где Николаю Андреевичу работалось особенно хорошо. А перед смертью, как бы для того, чтобы совсем прочно устроиться на земле, присмотрел он для покупки в той же местности другую усадьбу Лубенск, с удобным сухим домом и чудесным фруктовым садом. Там он и умер.

IV

Начало восьмидесятых годов ознаменовалось двумя событиями в истории русской музыки и в личной истории Николая Андреевича Римского-Корсакова. Эти события были отчасти связаны между собой. Первое было — появление нового «гения», новой надежды русской школы. Второе — знакомство с Митрофаном Петровичем Беляевым.

Гений этот (так его называл вечно увлекающийся Стасов) — и, во всяком случае, крупнейший талант, был мальчик-реалист, Саша Глазунов, сын известного книгоиздателя. Его мать, очень музыкальная дама, брала уроки теории у Балакирева. Начал брать у него уроки и Саша. Потом Балакирев передал и мать и многообещающего сына Римскому-

Корсакову. Несмотря на разницу возраста, между учителем и учеником скоро установились отношения почти как между равными. Успехи Саша делал фантастические, скоро его уже почти нечему было учить. В шестнадцать лет сочинил он первую свою симфонию и первый квартет. Симфония была настолько зрелой и оригинальной, что Балакирев взял ее для концерта Бесплатной Школы. Она имела успех, и на аплодисменты публики вышел кланяться высокий, неловкий реалист с чудными, глубокими глазами. Такая зрелость таланта казалась неправдоподобной, и по Петербургу шел шепоток, что богатые родители заказали симфонию Сашиным педагогам. На самом же деле, она была, кроме незначительных поправок, вполне самостоятельным произведением.

В это время все окружающие были немного влюблены в Сашу. Когда он сидел за роялем, играя и импровизируя, за его спиной неизменно виднелась седая борода и крупная голова Стасова. «Орел Константинович» звал его седовласый друг. Всем им вспоминалась в явлении этого изумительного юноши их собственная юность, и каждый видел в нем то, что хотел видеть. Стасов — смену и продолжение для музыкантов русской школы, возрождение «Могучей Кучки». Балакирев — нового ученика и последователя; Римский-Корсаков — серьезного музыканта, не в пример ему самому сразу очутившегося на правильном пути. Не было горизонтов, которые не открывались, казалось бы, перед молодым Глазуновым.

Пожалуй, сильнее и страстнее всех увлекся молодым светилом странный человек, все более сближавшийся с музыкальными кругами столицы. Это был миллионер лесопромышленник Митрофан Петрович Беляев. Кажется, только в России рождались и произрастали такие чудаки и раритеты. Купец с душой артиста, артист manqué, мужественно красивый, с гривой волос по плечи, с большой головой на несколько короткой шее и могучих плечах. В юности он мечтал о

карьере музыканта, но не решился бросить отцовское дело и занимался музыкой только по-любительски, играя (довольно скверно) на альте, в домашних квартетах и угощая на славу музыкантов. Он принимал участие и в оркестре, игравшем в немецком клубе, у Демута под управлением Лядова и таким образом Лядов стал первым композитором, с которым он сблизился. Лядов был, впрочем, через чур капризной, женственно неустойчивой натурой для Митрофана Петровича. Постепенно познакомился он и с другими: со Стасовым, который чрезвычайно импонировал ему, с Римским, в котором он не мог не ценить серьезного, искреннего, «стопроцентного» человека. «В израильтянине сем несть лукавства» — это библейское выражение могло одинаково относиться и к критику, и к композитору, и к самому меценату. Он ценил и уважал их всех, но страстно любил Сашу Глазунова. Вероятно, в этом увлечении сыграла роль социальная и психологическая близость Беляева к юному композитору. Этот гениальный Саша был «свой», купеческий сын, отпрыск старинного, почтенного купеческого рода. Митрофан Беляев видел в нем себя самого в молодости, того, каким он мог стать, если бы обладал большим талантом и большей решимостью. И чего он не сделал бы для других, которые нуждались в этом, то с охотой, с бескорыстным восторгом делал он для Саши, который сам был богат и в нем не нуждался. Он основал издательство, чтобы издавать Сашины вещи, организовал «Русские Симфонические Концерты», чтобы играть Сашины симфонии, учредил премии, чтобы его награждать и поощрять. Он ездил заграницу с Сашей, чтобы его развивать и развлекать, он не знал ни меры, ни удержу в своем увлечении. Прямой, порой грубоватый, он был не чужд купеческого самодурства. Как-то вдова Серова зашла к нему утром, чтобы поговорить об издании опер ее покойного мужа. Он ее не принял, несмотря на то, что она сослалась на рекомендацию Римского-Корсакова. «Они не одеты», — заявили ей. — «Я

подожду». — «Они не желают разговаривать-с». — «Вообще не желают разговаривать, или только со мной?» — «С Вами не желают-с!». Вероятно, тут сказалась антипатия к Серову, или к его настойчивой вдове, однако, и доза бесцеремонности. Все предприятия Беляева были поставлены на широкую ногу. «У нас нет булок с тараканами-с», — говаривал он. Издательство покупало вещи, которые считало первосортными, и платило за них первосортно, и издавало их первосортно, гравируя у лучших лейпцигских граверов, причем оперы издавались одновременно в партитуре, в клавираусцуге и отдельными партиями. Беляев требовал тщательной авторской корректуры и до второй корректуры — по-купечески — гонорара авторам не платил. Руководство издательством лежало на Римском, Стасове и Лядове. «Русскими симфоническими концертами» тоже руководили Римский-Корсаков и Лядов, сам же Беляев сохранял за собой совещательный голос, охотно ему предоставляемый и, разумеется, очень веский. Учрежденные им премии имени Глинки и другие за камерные и за симфонические произведения распределялись им анонимно через Стасова. Он роздал, таким образом, при жизни больше 60.000 рублей. Вложив в свои музыкальные предприятия громадные деньги еще при жизни, Беляев озаботился об их обеспечении и после своей смерти и оставил им в своем завещании больше 600.000 рублей. Всем имуществом должны были распоряжаться — Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов, а после их смерти назначенные ими себе заместители. Предприятия оказались в хороших руках и дожили до нашего времени. Но еще при жизни Беляева издательство постепенно накупило немало вещей второстепенных композиторов, легших на него мертвым грузом, премии тоже не всегда доставались достойнейшим: это неизбежно во всех людских делах. Незадолго до своей смерти получил 1700 рублей премии и сам Римский-Корсаков. Его ученик Гречанинов по этому поводу не без иронии поздравил его с

открытием нового таланта, требующего поощрения! Римский ответил, что к распределению премий отношения не имеет, так как уже несколько месяцев как вышел из жюри. Золотой дождь орошал русскую музыкальную ниву.

Беляев, естественно, стал и социальным центром для целой группы музыкантов. У него давно уже повелись музыкальные пятницы. Игрались квартеты, а кончив музицировать, садились за стол, уставленный серебряными жбанами с икрой и закусками, дорогими винами, шампанским. Ужины затягивались поздно, а карты до утра. Так мешалась музыка с привычками купеческого кутежа и привольной жизни. Как не похоже это было на прежние скромные собрания у Балакирева или у Пургольд. Новые времена, новые песни! Понемногу втерлись на «пятницы» нежелательные для Николая Андреевича элементы. Чайковский ввел к Беляеву блестящего критика Германа Лароша. Несмотря на антипатию к нему Римского-Корсакова, Ларош, или «Ларохий», как звал его когда-то Мусоргский, стал быстро акклиматизироваться в беляевской компании. Сам Чайковский во время наездов в Петербург всегда бывал тут и его обаяние, как обычно, действовало на всех. В кружке постепенно создавался и креп культ Чайковского. С Чайковским и его влиянием Римский мирился, но не мог примириться с присутствием «жирной свиньи» Лароша. Ларош старался проникнуть и к нему, и даже пришел как-то к нему на вечер, незваный, но встретил такой ледяной прием со стороны Надежды Николаевны, что должен был ретироваться. Ни она, ни ее муж не прощали Ларошу глумлений над Мусоргским, над всем, что было русской школой.

Глава этой школы, Балакирев, решительно был не в фаворе у «великолепного Митрофана». Беляев не издавал балакиревских вещей, отказался поддерживать концерты Бесплатной Школы, не признавая за ней заслуг перед русской музыкой. Милий же в беляевских симфонических концертах склонен

был видеть только богатых и сильных конкурентов, и был возмущен, что Римский-Корсаков идет на службу к купцу. Как всегда невоздержанный на язык, он преследовал Беляева язвительными шуточками, так что Николай Андреевич даже вынужден был просить его не отзываться так в его присутствии о человеке, которого он уважает.

Римский, разумеется, сам прекрасно понимал, как далек беляевский кружок от балакиревского кружка его молодости. Кончился период «бури и натиска», царила тишь да гладь, да Божья благодать. Беляевский кружок был уже не революционный кружок новаторов, а умеренно прогрессивный, ни теплый — ни холодный, эклектический, обывательский... В его участниках не было прежней творческой узости, они не отрицали ни музыки Вагнера, ни классиков, они преклонялись перед техникой и теорией. Словом, кружок был верным отображением его духовного вождя — Римского-Корсакова.

Любопытно отметить, что хотя Беляев был противником «безграмотных декадентов» и, даже в завещании запретил поощрять их, но одним из последних и самых сильных его увлечений был... Скрябин, правда, тогда еще подражатель Шопена. «Пиши обо всем, что думаешь и чувствуешь, а я тебя буду ругать», так обращался к своему молодому другу Митрофан Петрович. Как сохраняли они эту нежную дружескую связь — нервный, переутонченный, эгоцентрический композитор и цельный, грубоватый меценат — один Бог знает! И едва ли бы выдержала их дружба испытание того, что Саша Скрябин сделался вождем чуть ли не всемирного декадентства. Но до этого Беляев не дожил.

V

Смерть Мусоргского была тяжелым переживанием для Николая Андреевича. Хотя они уже давно разошлись и почти не видались, но как мог он забыть, что это был ближайший друг его юности, с которым вместе они начали

жизнь и работу! Смерть эта принесла для него с собою новое, сверх обычного, бремя труда. Музыкальное наследство покойного было в беспорядочном состоянии, многое оставалось неизданным. «Хованщина» считалась автором законченной, но изданы были только отдельные номера и, кроме того немногого, что наоркестровал при жизни Мусорянина с его согласия Римский-Корсаков, была она не оркестрована. Сам автор оркестровал только три номера: «Песню Марфы» (Исходила младешенька»), хор стрельцов и арию Шакловитого, которая, впрочем, затерялась. Помимо этого, многое в опере кишело, по мнению Николая Андреевича, грубейшими ошибками. Приходилось приняться за исправления и оркестровку, становиться едва ли не вторым автором «Хованщины». Он отдался этому делу с обычной своей добросовестностью и до такой степени вошел в мир этой оперы, что даже говорил шутя: «мне кажется, что я Мусоргский и что зовут меня Модест Петрович!» Он, по своему обыкновению, позволял себе многое выбрасывать (так, например, целую сцену, где народ разрушает будку подъячего) и уже, разумеется, менять голосоведение, тональности, урезывать и пересочинять. Но он всегда брал для этого, как материал, отрывки и наброски самого автора. Установить точно — что он сделал, невозможно, но нет сомнения, что заслуга его в спасении «Хованщины» велика.

Сложнее обстояло дело с «Борисом». Эта опера была ведь вполне закончена при жизни самим автором, существовал ее, изданный Бесселем, клавир, существовала и (не напечатанная) партитура, по которой опера уже ставилась в течении многих лет. У Николая Андреевича было двойственное отношение к «Борису». «Я эту оперу одновременно боготворю и ненавижу — говорил он Ястребцову — боготворю за оригинальную силу, смелость, самобытность. И ненавижу за недоделанность, гармонические шероховатости, местами полную музыкальную несуразность».

Решение исправить «Бориса» порой объясняли желанием Николая Андреевича сделать оперу более доступной публике и облегчить ее постановку на сцене. Может быть, как косвенный результат его работы, опера, действительно, легче проникла снова на сцену и меньше шокировала вкусы тогдашней публики и критики. Купюры, разумеется, делали ее более легкой для постановки, а пышно-очаровательная оркестровка сглаживала угловатости речитативов Мусорянина, смягчала пуританскую жесткость его гармоний, ослабляла его революционные новшества. Но не для практических целей проделал свой огромный труд Римский-Корсаков. Нет, он действовал по глубоким внутренним мотивам. Он, как добросовестный профессор, хотел исправить ошибки слабого ученика. Может быть, даже продолжал он ту борьбу с «проповедью невежества» Балакирева и Мусоргского, которую начал более десяти лет тому назад. Признать и оставить нетронутой всю эту бесшабашную, дилетантскую музыкальную грязь, значило признать, что он, Римский, был на неверном пути и напрасно работал и учился. Он хотел послужить памяти друга и делу русской музыки, и он облек суровую оперу в пышные одежды, в которых узнал ее весь мир, и не узнал бы автор! У него, понятно, и самого были некоторые сомнения, правильно ли он поступает? «Какое я имею право изменять то, что уже было однажды отдано на суд публики? Композитор все сам закончил, как мог и умел. Худо ли, хорошо ли, но это сделано», говорил он Ястребцову. Он правильно предвидел, что его за переделки и изменения «предадут анафеме», и даже «побьют, пожалуй!» Он ждал нападок со стороны «староверов» русской школы, вроде Стасова и своей belle soeur Саши Молас. К староверам впоследствии присоединились «декаденты» и новаторы и это было почему-то еще неприятнее. Однако, боязнь «анафемы» была слабее зова долга и совести.

Что делать, если, к несчастью, у покойного его друга, при всем творческом таланте, было много «беспардонного невежества» и, наконец, «просто плохой слух», (sic!). Любопытно отметить, что он был чрезвычайно щепетилен и чувствителен, когда дело касалось его собственных произведений: он писал обыкновенно в предисловиях к изданиям своих опер, что не разрешает никаких купюр, а когда ему указывали, что «Садко» слишком длинен для парижских театров, наивно предлагал поставить его в два вечера! Но оперы Мусоргского — он считал себя вправе сокращать.

VI

Смерть Бородина была для Николая Андреевича не потерей человека близкого по воспоминаниям, а исчезновением друга, с которым он продолжал общаться и которого никогда не переставал любить. Правда, в последние годы Бородин очень изменился и физически, и духовно. После того, как он переболел отвратительной болезнью — холерой, исчезла его обычная физическая бодрость и здоровье его было надорвано. Увеличилась его «восточная» пассивность и равнодушие, так что Римский-Корсаков порою отказывался понимать друга. Музыкально он совсем закисал. Он продолжал вести ту жизнь «самоотречения по привычке», как не без язвительности выражался Николай Андреевич, когда каждый студент и курсистка считали себя вправе отнимать у него время и силы, увы, уже слабевшие. Но ничто не предвещало близкого конца.

15 февраля 1887 года на масляничном балу Бородин в русской ситцевой рубашке, танцевал, шутил — и вдруг, среди бального веселья, упал навзничь мертвый. Любимец богов при жизни, он и умер счастливой, мгновенной смертью.

Римский-Корсаков сделал все, что было в человеческих силах для того, чтобы чудесный «Игорь» был закончен, вплоть до того, что предлагал себя Бородину в «музыкальные секретари», умолял позволить ему инструментовать «Игоря»,

обещая, что все будет сделано в духе самого автора и по его указаниям. Но Бородин неохотно шел на такие предложения и только однажды дал ему сцену (с гудошниками) для приведения ее в порядок. Александр Порфирьевич склонен был отделываться шуточками от приставаний друга, легко обещал что-либо записать или переложить и на вопрос: «Ну что, написали? — серьезно отвечал: «Написал», а на проверку оказывалось, что написал он несколько писем. «Переложили?» — «Переложил», — но уже по смеющимся глазам Римский видел, что это шутка, и что он «переложил» ноты со стола на рояль. Несколько больше толкало оперу вперед исполнение отдельных номеров ее, когда Римскому удавалось выпросить что-либо у друга для своих концертов. Тогда уже невольно автору приходилось приводить в порядок и оркестровать обещанное. Однажды уже и программа была напечатана и объявлена, и времени перед концертом оставалось совсем мало, а оркестровка не была еще сделана. Пришлось заняться ею втроем Бородину, Римскому и молодому Лядову. Работали у Корсакова до поздней ночи, причем писали для быстроты карандашом, а затем Бородин фиксировал карандаш желатином и развешивал мокрые ноты для просушки в корсаковском кабинете, как сушат белье. Да, была правда в шутке Николая Андреевича, что «Бородину и горя мало, что у него Игоря мало».

Николай Андреевич всегда прекрасно понимал, что если он переживет Бородина, то именно на него ляжет труд окончания этой дивной оперы, но что если он раньше Бородина «отправится в места злачные и спокойные», то «Игорь» никогда не будет закончен. В первую ночь после смерти друга он не спал до утра, стараясь вспомнить все, что он знал в «Игоре», и к утру решила «Игорь будет закончен». В этом сознании было своеобразное утешение. Таже самая мысль приходила в голову всем знавшим Бородина: «Теперь Игорь будет закончен».

Он привлек к работе Глазунова и оба они принялись тщательно изучать архив покойного. К счастью, оба они многое слышали в исполнении автора и оба глубоко вошли в музыкальный мир Бородина. Александр Порфирьевич одно оставил совсем не записанным, другое — набросанным на клочках бумаги. Но у Глазунова была отличная память и он немало отрывков смог записать по памяти.

Медленно, с трудом, стали они восстановлять оперу. Увертюры, например, совсем не было. Но Глазунов знал от композитора, какие темы, из каких номеров он хочет употребить для увертюры и даже переписал из соответствующих номеров эти темы. Таким образом, увертюра была сочинена не Бородиным, а Глазуновым, приблизительно по плану автора, причем, например, заключение второй темы отыскано было в набросках автора, а идея фанфар хотя и сохранена, но последовательность их изменена. Ход басов нашел он на каком-то лоскутке бумаги, также как соединение арии Игоря и трио. Пролог и первая картина были, оставлены без изменения, но уже во второй картине, Римский-Корсаков должен был присочинить маленький переходный речитатив княгини после ухода Владимира Галицкого и перед приходом бояр («я вся дрожу»). «Набат» был найден в эскизе, но Римский сделал несколько добавлений... Не меньше труда и хлопот было со вторым действием. То и дело приходилось вставлять то несколько тактов, то речитатив, то хор. Русский хор записан был по памяти Глазуновым, но он не ручался за полную точность. Хуже всего было с третьим действием. Тут Бородин не оставил даже сценария и его пришлось, сочинить Римскому-Корсакову... Половецкий марш был оставлен не инструментованным. Кое-какие темы брались из отрывков, записанных Бородиным, но без указания, к чему они относятся. Все делалось по возможности в духе покойного и в его технике. Одно только четвертое действие было целиком бородинское.

Работали они вполне бескорыстно. Даже права на «Игоря», после скорой смерти вдовы Бородина, были назначены на стипендию его имени при Академии.

VII

Его собственное творчество было подчинено какому-то необщему закону. Шестнадцатилетним юношей он удивил Балакирева своей симфонией. Потом после трех лет молчания, вернувшись из плаванья, ослепил публику «Садко» и «Антаром». Затем медленно, 4 года, сочинял свою очаровательную «Псковитянку». Тут творческий поток как будто пересох, завяз в песках, ушел под землю. Только через шесть лет пришло новое вдохновение, зажглось от чудесной гоголевской «Майской Ночи» — и поднялось на новую высоту в «Снегурочке». Потом новый период бесплодия, ровно семь лет тощих коров. А за ним в конце восьмидесятых годов, яркий расцвет: «Испанское Каприччио» (1887 г.), «Шехерезада», «Воскресная Увертюра» (1888 год). Затем наступило время (1888–1889 гг.) влияния Вагнера. Все предрассудки против великого немца унесло как соломинку потоком «Нибелунгов», которых он услышал в Петербурге. Он сам был большим мастером оркестра, но перед этой обновляющей, революционной силой, как бедны показались ему его собственные новшества! Не все нравилось ему у Вагнера, а Надежда Николаевна, та с женским консерватизмом даже предпочитала Вагнеру... Даргомыжского; ей особенно не нравилось «Золото Рейна», ему же «Тристан», который как-то подавлял его. Но он изучал Вагнера, как не изучал, кажется, и самого Баха.

Это увлечение впервые нашло себе выражение в новой его опере-балете «Млада». Когда он решился вернуться к сюжету не удавшейся коллективной «Млады» его юности, он сам написал новое либретто. Музыка «Млады», обновленная и преображенная Вагнером, была по-новому чарующей. Почему-то он сочинял ее с какой-то сильной внутренней болью.

Ему казалось, что это его последнее произведение, его лебединая песнь.

Хотя «Млада» создавалась, главным образом, под влиянием Вагнера, но в ее музыке, как и прежде у Римского, можно найти влияния и Листа, и Балакирева. Его новый вагнеризм, пожалуй, ярче всего выявился в ее либретто, с богами, мифологией, радугами и наводнениями. Но Вагнер умел насытить свои мифологические драмы грандиозной метафизической поэзией. У Римского либретто «Млады» полно только скукой. Впервые также писал он для расширенного «вагнеровского» оркестра и делал это с замиранием сердца, как ребенок, играющий в новую и сложную игрушку. Совсем как Вагнер, автор, предисловия к опере, требовал, чтобы на сцене точно следовали всем его указаниям и синхронизации музыкальных и сценических эффектов и т. п. «Мариинка» не пожалела денег, пытаясь стать корсаковским Байрейтом. Однако, несмотря на тщательность и роскошь постановки, и красоту звуковой ткани, опера все же публику не увлекла. Едва ли когда-либо она оживет на сцене. Менее понятен ее неуспех на концертной эстраде. Может быть, это объясняется тем, что сделав по своему обыкновению симфоническую аранжировку «Млады» автор на этот раз выбрал места не самые удачные. Оперы, как и книги, имеют свою судьбу, и судьба «Млады» оказалась неблагоприятной.

Между тем предчувствия композитора как будто оправдывались. Его ждали большие жизненные удары, смерть младших детей, болезнь жены, болезни других детей. Он, действительно, вынужден был на время забросить работу, и мог думать, что уже не вернется к композиции. Сердце у него болело. Ему, как это бывает, казалось, что перемена места жительства, переезд в «более молодую и энергичную Москву» из «усталого и вялого Петербурга» поможет ему, что в Москве меньше туманов и мрака. Но туман и мрак были не

вне его, были в его душе. В это время старался он разрешить философские и эстетические вопросы, к чему был мало подготовлен, и что его утомляло и как-то истощало умственно. Ненадолго готов он был забыть свою поговорку: «Трубач — труби, скрипач — скрипи!», и как природный русский интеллигент — погрузился в несвойственные ему дебри вопросов эстетики и философии. Занятие ими напрягло и утомило его умственные и физические силы до такой степени, что доктор запретил ему, какую бы то ни было работу. Но стоило только ему физически отдохнуть и окрепнуть, как вдруг пришло к нему сознание полной зрелости таланта, легкости сочинения. С этого времени и до самой смерти он писал по опере в год, а иногда оперы «наскакивали» друг на дружку, и он сочинял по две одновременно.

Первая из них была «опера-колядка», снова на сюжет гоголевской сказки «Ночь под Рождеством» (1894–1895 гг.). Римский-Корсаков по сравнению с Гоголем выдвинул момент «колядованья», этого бессознательного пережитка языческих обрядов, приуроченных народом к своей христианской вере. Он ввел в музыку немало живописи, изображая, например, полет всякой чертовщины и полет звезд в последнем действии, о которых только вскользь говорит Гоголь. Четырнадцать лет прошло со времени его первой «гоголевской» оперы. Но странно: в «Ночи под Рождеством» он повторял приемы «Майской Ночи», как будто и не было этих 14 лет! Только вдохновения поубавилось, только музыка стала более головной, и в ней меньше стало поэзии и юмора. При постановке этой оперы он пережил маленькую трагикомедию. В России был в силе запрет выводить в операх лиц дома Романовых. Что было делать с Екатериной в последнем действии? Римский-Корсаков поехал к министру двора, был любезно принят, и добился отмены запрета. Шансы его у раболепной дирекции императорских театров стремительно поднялись.

Но, увы, на репетиции побывали старые и капризные великие князья, возмутились тем, что на сцене выведена их прабабка и добились возобновления запрещения. Дирекция, лебезившая перед «влиятельным» композитором, — стала снова сугубо холодна.

Следующая опера была почти вся написана за лето 1895 года в его любимой «Вечаше», там же, где он писал «Ночь под Рождеством». Он вернулся к сюжету симфонической картины своей юности, к былине о «Садко, новгородском госте», который попал в бурю к морскому царю в подводное царство и был спасен от гибели любовью морской царевны. Либретто он написал сам с помощью Стасова, а также нового своего знакомого Бельского, проводившего лето недалеко от «Вечаши». Сочинял он с любовью, снова изображал он море, знакомую ему водную стихию, рисовал прекрасный, полулегендарный, вольный Новгород. Опера принадлежала к числу его любимых, и к счастью, любовь эту разделила на этот раз и публика; «Садко», поставленный очень тщательно у Мамонтова, имел большой успех и прочно вошел в русский оперный репертуар. Слушателей чаровал насквозь русский, «былинный» характер оперы, идеализованная красота древнего «Великого Новгорода», прекрасная «песенность» музыки. Она прочно вошла в национальную сокровищницу русской музыки.

В следующем году — неожиданный зигзаг его творчества — написал он «Моцарта и Сальери», сохранив полностью текст Пушкина и вернувшись к речитативно декламационному стилю Даргомыжского и Мусоргского. Опера не была удачей и держалась на сцене лишь благодаря исполнению Шаляпиным партии Сальери. А в 1898 году сочинил он в том же стиле краткую оперу на сюжет «пролога» к «Псковитянке» Мея, того пролога, который он предпочел выпустить из оперы, когда писал ее 25 лет тому назад. Эту

краткую» свою оперу он назвал «Боярыня Вера Шелога». В следующем году он использовал для либретто другую драму в стихах того же Мея — «Царскую Невесту» (которая когда-то заинтересовала Бородина, как возможное либретто)... Тут он сделал попытку возвращения к глинкинскому, чисто вокальному стилю в опере. Снова воскресил приемы старых итальянских опер: отдельные номера, арии, дуэты, и даже (horribile dictu!) вокальные квартеты и секстеты. У Римского не было крупного мелодического дарования, он был силен, когда брал готовые народные мелодии из сборников народных песен, или умело имитировал их. Поэтому попытка чисто «вокальной» оперы не могла удастся ему. Но сам автор был доволен своим произведением. «Неужели мой удел рисовать только чуд, водяных, земных и земно-водных?» жаловался он. Ему казалось, что «Царская Невеста» очень драматична, душевна и человечна. Несомненно, в ней есть отдельные прекрасные места, в особенности песня Марфы во втором действии. Но в общем опера суховата.

Настоящую удачу принес с собой «Царь Салтан» (1899–1900), либретто которого по Пушкину умело составил его новый знакомец Бельский. Как ни хороши «Снегурочка» и «Майская Ночь» — все же там он имел дело со сказками «литературными». Пушкинские «стилизации» народных сказок ближе к ним по духу. В сущности уже сама народная сказка — своеобразная стилизация, полная условности и схематичности. Герои сказки — не живые люди, а марионетки с условными и несложными чувствами и переживаниями. Римский-Корсаков, который не всегда знал, что делать ему с живыми людьми и их страстями, у которого порой не было пути к душе человека, отлично изображал героев сказки. Желая наглядно выразить, почему он предпочитает «Царскую Невесту» «Салтану», он говорил, что «Салтан» — это рисунок по клеточкам, а «Царская Невеста» — свободный рисунок. Но

рисунок по клеточками, с его схематичностью, параллелизмами, его условностью выходил у него более ярким и оригинальным, чем «свободный». Он больше подходил к характеру его дарования. Римский-Корсаков сумел передать в музыке прелесть и своеобразие русской сказки, ее умную иронию и ту очаровательную волшебную, заколдованную атмосферу, то волшебное «нечто», которое и есть «сказочность». Его оперы это «музыкальные картинки» к сказкам, сияющие как персидские миниатюры, на радость и детям и взрослым!

После трех более слабых опер: «Сервилии» (1901–1902 г.) «Кащея» и «Пана-Воеводы» (1902–1903 г.), не удержавшихся на сцене, пришла пора двух его последних опер: «Китежа» и «Золотого Петушка». «Китеж» невольно напрашивается на сравнение с вагнеровским «Парсифалем»... Но немцы мастера на «идеи» и в жизни великих немцев порой наблюдаем мы логическое развитие идеи, совсем по Гегелю. Вагнер завершил свой творческий путь мистической драмой буддийского пессимизма и христианского искупления. Но русская, нелогическая судьба, подарив Римскому-Корсакову после окончания «Китежа» еще несколько лет жизни, лишила его духовную биографию красивого завершения. Последней его оперой оказался очаровательный, задорный, но лишенный «идеи» «Золотой Петушок».

Как «Парсифаль» для Вагнера, «Китеж» является высшим выражением, итогом духовных устремлений Римского-Корсакова. Трудно и представить себе большую противоположность идеям Вагнера, чем — эта мистерия радостного, пантеистического, полуязыческого христианства, родственного поучениям Франциска Асизского, Серафима Саровского и старца Зосимы Достоевского. Либретто было написано Бельским в тесном сотрудничестве с самим композитором. Бельский, человек разносторонних интересов, создал драматическую поэму, имеющую литературную ценность даже

помимо музыки. Сама легенда о невидимом граде Китеже полна мистической глубины и прелести. Бельский ее не испортил. Кто не помнит ее? Татары в своем разрушительном шествии осадили город Китеж близ лесного озера «Светлый Яр». Но молитвы высокой духом девы Февронии дошли до Богородицы, которая спасла город, погрузив его в воды озера. Город продолжал жить под водой, и до сих пор можно слышать из глубины озера отдаленные колокола его звонниц.

Образ Февронии, русской, светлой, радостной святой очень удался либреттисту и композитору. Как хороши слова ее песен. В них выразилась глубокая интимная вера Римского-Корсакова:

Ты вот мыслишь — здесь пустое место?
Ан же нет — великая здесь Церковь!
Оглянися умными очами,
День и ночь у нас служба воскресная,
Днем и ночью темьяны, да ладаны.
Днем сияет нам солнышко ясное,
Ночью звезды, как свечки, затеплятся...

И еще лучше:

Верь, не та спасенная слеза,
Что с тоски-кручинушки течет,
Только та спасенная слеза,
Что от Божьей радости росится.
И греха, мой милый, ты не бойсь,
Всякого возлюбим, как он есть...
В каждой душеньке краса Господня.

В «Китеже» много прекрасной, проникновенной музыки. Однако, она долго не «доходила» до публики, казалась ей слишком «ученой» музыкой, лишенной, как всегда у Корсакова, большой эмоциональной, жизненной силы.

VIII

Было два обстоятельства, которые стимулировали его и помогли ему работать: первым благоприятным обстоятельством было то, что кроме императорских театров появились частные оперы, из которых самой интересной и прочной была московская, основанная известным меценатом Саввой Мамонтовым, талантливым, темпераментным железнодорожным деятелем. Мамонтов считал Корсаковские оперы гениальными и широко раскрыл перед ним двери своего театра. Частные оперы уничтожали оперную монополию императорских театров и делали их более покладистыми. У Мамонтова нашел он прекрасных исполнителей своих опер. Молодая Забела-Врубель, жена художника, пела Волхову в «Садко», Снегурочку, Марфу в «Царской Невесте», Царевну-Лебедь. Она необыкновенно хорошо играла, даже не играла, а естественно сливалась с ролью, так что игры не было заметно. Особенно хороша она была в изображении неземных, сказочных существ, причем ее небольшое, но изумительной чистоты сопрано придавало ее исполнению задумчивую сказочность. Между композитором и исполнительницей завязалась переписка, перешедшая в дружбу, единственную женскую дружбу в его жизни... В той же частной мамонтовской опере расцвел молодой гений Шаляпина и роли, им исполняемые, заиграли небывалыми красками. С ним была возобновлена (в третьей редакции) «Псковитянка». Триумф Грозного-Шаляпина далеко затмил скромный, но зато чисто музыкальный успех, который имела опера при первом своем исполнении.

Еще важнее было то обстоятельство, что в Петербурге появилась многочисленная группа высоко ценившей его творчество молодежи, которая в шутку называла себя «обществом бесплатных клакеров». Ему легче стало переносить тявканье газетных рецензентов и холодность публики от сознания, что

на него смотрят с восторгом молодые глаза его поклонников. Из них самым искренним и горячим был не кончивший консерваторию его ученик Ястребцов. Этот человек был фанатиком музыки вообще и его музыки в частности. Он готов был собственноручно переписать все неизданные партитуры своего кумира. Общение с ним и с другими молодыми людьми молодило и бодрило Римского-Корсакова. «Сухарь-профессор» был добр и приветлив с ними, ему было не жаль для них ни сил, ни времени. Ястребцова он прямо задаривал партитурами и автографами и не мог насытиться его обществом. Когда Ястребцов приезжал погостить к нему в деревню, это был праздник для всей семьи: дети бросались к нему на шею, Николай Андреевич радостно размахивал своими длинными руками, и даже Надежда Николаевна весело суетилась, отражая чувства мужа. Шли толпой на берег озера. Римский срывал купавы и дарил их другу со словами: «это из «Снегурочки». Дети ловили головастиков, а Надежда Николаевна бойко называла по латыни полевые цветы, от чего они чуть-чуть привядали. Дни проходили в упоении разговоров, анализа партитур, рассуждений обо всем на свете.

Ястребцов, как некогда Эккерман для Гете, вел дневник, в котором записывал каждое слово композитора. Увы, Римский был не Гете и вне области музыки мог говорить порой матерые глупости, достойные земского статистика из Чухломы. Например, он выражал боязнь, что скоро настанет кризис живописи, причем представлял его себе так: «в живописи Россия опередила Европу. Однако, новых форм не дала, все те же жанр и пейзаж. Ну, не хватает, скажем, пока еще видов Сибири, или там Вятской губернии, однако, при теперешней технике скоро они будут нарисованы. Что тогда?»

В музыке был он мудрее, тут его знания были неисчерпаемы, понимание огромно, вкус безошибочен. Впрочем, и на будущее музыки смотрел он пессимистически, хотя и обосновывал свой пессимизм менее примитивно. Ему

представлялось, что на его глазах и с его помощью истощаются все возможности новых комбинаций звуков и что музыке грозит механизация и истощение. В этом сказался общий скептический и позитивистский склад его натуры — неверие в неистощимую силу духа.

Ястребцова посвящал он в тайны своей музыкальной лаборатории. Так, рассказал он ему об одной особенности своего слуха: он видел тональности окрашенными. Е-дур казалась ему темно-синей, сапфировой (1-ая часть Шехерезады, море). Н-дур — темно-синей, стальной... А-дур — розовой, Б-дур — зеленой (Пасторальная), причем окрашены были, главным образом, диезные тона, а бемольные скорее выражали настроение. Он считал, что инструментовка отнюдь не является просто «раскрашиваньем» готового рисунка, а рождается вместе с мелодией и гармонией и неразрывно с ними связана. От вопросов теории переходил он к общему смыслу и значению своего творчества, говорил о религиозном, пантеистическом характере своих опер. Религиозность эта была своеобразная: он не только не верил в бессмертие, но считал самую идею бессмертия невыносимой для человека. «Что может быть ужаснее вечной жизни!» Он считал смерть абсолютно прекрасной, лучшим актом милосердия Божьего. Он старался умерить увлечение своего поклонника, протестовал против эпитета «гениальный», резонно указывая ему на многочисленные влияния, которые можно констатировать в его музыке: Балакирева, Листа, Вагнера... Подробно разбирал сочинения Листа, в которых любил далеко не все: так, не любил он «Мазепы» и «Фауста», но зато ценил «Мефисто Вальс», «Ночное Шествие», 2-ую часть «Офферториум», «Рай», «Божественную Комедию», «Святую Елизавету»... Говорил порой о значении «Востока» в своих сочинениях и любил повторять шутку Кузьмы Пруткова, о стране, где «и спереди Восток, и сзади, и со всех сторон — Восток». Он немало путешество-

вал по этой фантастической стране, где до него побывал Глинка, Балакирев и Бородин. Какое сильное, живительное впечатление произвели на всех друзей первые восточные мелодии, которые привез с собою с Кавказа молодой Балакирев и из которых создались «Тамара» и «Исламей»! Сам он брал по преимуществу подлинные арабские мотивы и его «восток» был востоком персидско-арабским; из них ткал он восхитительные звуковые ковры, с их сложным и утонченным орнаментом.

Иногда делал он молодому другу неожиданные в его устах признания. Так сказал он ему однажды, что главное в музыке не мелодия и не гармония и уж подавно не оркестровка, а ритм. Это было косвенным осуждением себя. Если бы в музыке первенствовал колорит — он был бы первым музыкантом в мире. Но к самым глубинным заповедникам ритма у него не было доступа. Как характерны для его разделения творчества от жизни были слова: «То, что художник действительно сильно и непосредственно перечувствует — он не передаст, творец от обыкновенного смертного отличается лишь громадной восприимчивостью к слабым эмоциям».

Впрочем, он не боялся противоречий, не боялся идти в разрез с собой. Вдруг находило на него разочарование во всем, чему он посвятил свою жизнь. Это признание, впрочем, сделал он не Ястребцову, а верному своему другу — жене: «Все, что я ни слышу теперь мне не нравится, все мне кажется сухо, холодно. Вот бетховенские квартеты или симфонии — другое дело... тоже и Шопен, и Глинка, и итальянцы с октетом из «Лучии», квартетом из «Риголетто» и со всеми их мелодиями. Тут, действительно, жизнь. «La donna è mobile» — это музыка, а Глазунов — это только техника. Полагаю, что большая часть Русской Школы не музыка, а холодное, головное сочинительство». Он понимал, что это осуждение «Кучки» есть и самоосуждение, но готов был сделать все выводы

из своих посылок, то есть перестать сочинять. К счастью, было это скоропроходящим настроением.

IX

Ни в чем, кажется, не сказывались так сильно противоречия его натуры, как в его отношении к материнскому лону «Кучки». Когда-то Бородин в письме к певице Кармалиной сказал о балакиревцах верные слова: «Пока все были в положении яиц под наседкою (я разумею под последнею Балакирева), все мы были более или менее схожи. Как скоро вылупились из яиц птенцы — обросли перьями. Перья у всех вышли по необходимости различные, а когда отросли крылья, каждый полетел, куда его тянет по натуре его. Отсутствие сходства в направлении, стремлениях, вкусах, характере творчества и прочее, по-моему, составляет хорошую и отнюдь не печальную сторону дела». Это особенно верно по отношению к Римскому-Корсакову. Ни о какой «измене» в сущности не могло быть речи. Он просто внутренне освободился от менторства Балакирева. Внешне, житейски, отношения продолжались еще долго; кажется, что именно с Балакиревым черт теснее всего связал его на всю жизнь веревочкой. Балакирев, несмотря на все разочарования, продолжал любить его. Он неизменно привлекал его ко всем своим музыкальным делам, заботился о нем материально, доставая ему хорошо оплачиваемые уроки. И оказывая ему эти услуги, одновременно умудрялся основательно отравлять ему жизнь своим капризным деспотизмом, нелепыми требованиями. Так было, когда он провел его в директоры Бесплатной Школы и потом позволял себе публично учить его, как нужно дирижировать, так что Николай Андреевич должен был, в конце концов, отдать свой пост обратно Балакиреву. Так было во время издания опер Глинки. Также сложились их отношения, и когда Милий Алексеевич был назначен на важную должность заведующего Придворной Певческой

Капеллой и привлек его к работе в качестве своего помощника. И тут после многих трений Римский-Корсаков вынужден был подать в отставку, пожертвовав хорошим жалованьем и казенной квартирой. Чертова веревочка как будто лопнула окончательно... И все же он остался на всю жизнь «балакиревцем». В сущности, был он даже наиболее чистым воплощением сущности русской школы музыки, той, о какой мечтал Стасов с Милием. Больше всех других слил он свое творчество с русской народной песней, так что невнимательному слуху кажется, что чуть-ли не все заимствованно в его операх, между тем как, напротив, часто песни, кажущиеся народными, сочинены им самим. Он претворил русскую сказку, легенду, сказание в музыку. Он продолжал дело Глинки и передал его дальше своим ученикам, среди которых были такие таланты, как Лядов и Игорь Стравинский. Даже в самом жгучем вопросе, том, на котором он разошелся с друзьями, в вопросе о «дилетантизме» и «теоретической подготовке», в результате своего долгого педагогического опыта, он вернулся ко многому из того, что проповедовала «кучка». Так, будучи всю жизнь профессором консерватории, он вернулся к взгляду Балакирева и Стасова, что для талантов консерватория не нужна. Он пришел к синтезу взглядов Рубинштейна и Балакирева, утверждая, что консерватории должны существовать для ремесленников, для посредственностей и что именно к ним должна быть приспособлена их программа. Мало того, он даже сохранил многое из специфических балакиревских методов преподавания: давал ученикам изучать Берлиоза и Листа, заставлял их сочинять скерцо «руководствуясь скерцо 5-ой симфонии Бетховена» (совсем как Милий). А до окончательной ссоры с Балакиревым, когда какой-либо его ученик «производил» что-либо интересное — шел с ним на Колокольную, где была квартира Милия Алексеевича, и ученик играл им свое сочинение, а иногда еще приглашался и Стасов и тогда совсем воскресали

былые дни: все торжествовали, Стасов трубил по всему городу о новом таланте! Но и помимо всего этого, он просто лично чувствовал себя связанным со старыми друзьями неповторимой единственной связью молодой дружбы. Он никому, кроме себя, не позволял критиковать своих старых друзей. «Плюют в колодезь, из которого пили», говорил он, когда слышал такую критику. Ему было неприятно, что в кружке Беляева становится модным ругать «Кучку», что этим занимается даже Лядов, их эпигон, и Дютш и другие. Даже Саша Глазунов, позволял себе говорить о Мусоргском: «слабый, совсем слабый композитор!» В нем просыпалось чувство любви и солидарности, словно бранили и отрицали его собственную жизнь.

X

Незадолго до смерти улыбнулась прощальной улыбкой слава. Молодой Дягилев, барин-дилетант, интересовавшийся всеми искусствами сразу и издававший несимпатичный Николаю Андреевичу «декадентский» журнал «Мир Искусства», осуществлял еще одну из своих бесчисленных затей: он организовал в Париже серию русских исторических концертов. Сколько уже устраивали их, и как мало они задевали французских меломанов, все эти дорого стоившие концерты! Ни давнишние попытки Глинки, ни торжественные фестивали, приурочивавшиеся к всемирный выставкам, ни концерты из произведений Чайковского, которые щедро оплачивала госпожа фон Мекк, ни те, которые не менее щедро устраивал Беляев, не имели успеха. Николай Андреевич сам дирижировал этими последними и потому особенно скептически относился к дягилевскому предприятию. Он любил дирижировать, но теперь был уже стар и болен и отказал бы всякому другому. Но Дягилеву отказать было трудно! Молодой человек этот обладал не одной только физической «массивностью», он как никто другой умел «наседать», обволакивать

своей волей чужую волю, приставать «как банный лист». К тому же, когда он чего-нибудь хотел или в ком-нибудь нуждался, он умел быть совершенно очаровательным, в своей молодой энергии, со своим непокорным седым коком на лбу, за который его прозвали «шеншиля». Николай Андреевич, немного поколебавшись, ответил, наконец, Дягилеву словами петуха из сказки, которого лиса тащила за хвост, чтобы скушать: «ехать, так ехать!» ехать, однако, сказалось приятно. В Париже 3-го мая 1907 года огромный зал Большой Оперы разразился небывалыми аплодисментами, когда за пюпитром появилась строгая фигура в очках, с знакомой по портретам козлиной бородой. Аплодировали не его исполнению, как всегда тускловатому, аплодировали ему самому за то, что он — автор «Садко» и «Шехерезады», за всю прелесть и радость русской музыки. Всеми красками засверкала его Сюита из «Салтана», Подводное Царство из «Садко» в двух последних концертах под палочкой Никита. А потом пошли приемы и чаи, то у Сен-Санса, то у Шевияра и всюду, куда только его ни приглашали, если, его ментор Дягилев говорил «надо идти, Николай Андреевич!» Только раз он уперся и твердо отказался от настойчивых великокняжеских приглашений, несмотря на все уговоры. Он было человеком принципов, не забывал о своем либерализме и о том, что подал в отставку из консерватории в 1905 году из протеста против действий полиции. Его познакомили с Рихардом Штраусом, но они обменялись только холодными приветствиями. Николаю Андреевичу передали слова последнего: «мы уже не дети, чтобы забавляться красками». Этого осуждения русской музыки он не простил. Зато во французских салонах слышал он восторженный шепот. Шелестели слова: «Мэтр, charmant, Schéhérézade!» Молодые французские музыканты были вежливы и почтительны в высшей степени. Дебюсси, похожий на молодого бычка, сухощавый, элегантный Равель давно уже восторгались его музыкой. Сам он к их музыке, которой

старался его заинтересовать молодой критик Кальвокоресси, относился с ироническим недоверием, хотя кое-что и отмечал про себя и для себя. Он побывал на представлении «Пеллеаса», но не досидел до конца и сказал полусерьезно: «Не хочу больше слушать, а то еще понравится!» Он улыбался, выслушивая восторги французов перед Мусоргским и говорил: «Вы выбрали из него всю грязь, положили на алтарь и перед ней молитесь!» В общем, и он, и жена, и сыновья наслаждались весенним, чудесным Парижем.

Перед ним был еще только один год жизни. Весной 1908 года случился с ним первый припадок грудной жабы. Он умер от второго же припадка, 8-го июня, в хуторе Лубенске.

Эпилог

I

Главная часть смерти происходит еще при жизни. Человек медленно выпускает из своих рук земную сферу, слабеющие пальцы не могут удержать ее. Память изменяет, наступает забвение, и мир уходит из души человека раньше, чем человек уходит из мира. Падает зрение, и бледнеют краски жизни, слабеет слух и гаснут звуки. Слабеют чувства, и уже не так горько расставание, и воображение не рисует ужасов небытия. Может быть природа смягчила умирание, сделав его постепенным. Даже наружно человек изменяется: гаснет блеск глаз, теряется обаяние ума, физическая прелесть, и остающимся не так жаль потерять бледный образ, слабый двойник того, кого они любили.

Стасов вплоть до самой смерти сохранил свою мужественную красоту и живой интерес ко всему новому в искусстве. Но он утратил прежнюю критическую зоркость. Слепою ненавистью встретил он декадентов из «Мира Искусства», называя их «сифилитическим ядом искусства». А ведь в сущности это был еще один «рекрутский набор талантов», которые он так любил и так радостно встречал когда-то. Летом по-прежнему жил он в Парголове, ежедневно работая на маленькой, застекленной, жаркой террасе дачи. Был немного смешон в наряде, который завел из народническо-славянофильских чувств — сафьянных сапожках, шелковой красной или оранжевой рубахе. В таком виде ходил он повсюду — в театр, в концерты, на службу в Библиотеку. По воскресеньям приезжали в Парголово друзья, и старые и новые. Пел молодой «Шаляпа» (Стасов по-прежнему любил давать людям прозвища), читал вслух Горький. Изредка бывал Балакирев, садился за рояль, играл с закрытыми глазами, с прежним огнем, но уже не с прежнею силой.

В одном отношении Стасов оставался вечно юным: он навсегда сохранил свою живую, страстную душу, совсем молодую силу чувства. Ему было больше семидесяти, когда умерла Прасковья Александровна Минкина, с которой он был в связи несколько десятков лет. Сохранилось потрясающее письмо его к жене брата Дмитрия Полине. Он писал: «Жизнь с товарищем была чудесная, бесподобная, вся из золота, жизненного света и радости»; он рассказывал, как «случилась со мною та дурацкая, нелепая, карикатурная история, что, приехав вчера в магазин цветов, чтобы заказать венок и войдя туда, по-видимому, совершенно спокойный, после телеграфа, где я только что был, после трех пирожков, которые я совершенно равнодушно проглотил у Доминика, я, войдя в лавку, едва начав заказывать и рассказывать свой венок, вдруг разревелся навзрыд, расплакался и закричал, и вопил, как безумный. Приказчик, да и сам хозяин стали, как ошеломленные, разинув рты и расставив руки. А я все продолжал реветь слезами и безумно плакать навзрыд, и кричал им всем: «смотрите, как я хорош, смотрите, как пришел к Вам старый болван 70 лет и ревет перед Вами, потому что потерял какую-то старую женщину. Но только не смейтесь надо мною. Вспомните, что с каждым из Вас может тоже случиться этот самый ужас, даром, что вы все вон русые и молодые... Но еще ужаснее была та ночь — первая еще в моей новой жизни ночь... когда уже была сшита девочками вокруг меня и рубашка-саван и платье-саван, и хотя было уже три часа ночи, но надо было сию же секунду одевать мою бедную усопшую, потому что тело начинало коченеть, и руки и ноги потом перестали бы разгибаться. Я сказал: «Что же, надо одевать и мыть». Мне отвечали разные женщины: «Да, да надо, но для этого надо позвать кого-нибудь, надо нанять женщин». «Как, кого-то звать, кого-то нанимать?» закричал я с болью и ужасом... и я вне себя закричал бедной ее племяннице, оставшейся сиротою вместе со мною, старым седым человеком:

«Хочешь вместе со мною? мы одни... чтобы более никто!»... Она храбро и с увлечением отвечала мне: «да, да мы одни с тобою вдвоем»... И я скинул в ту секунду сюртук, засучил рукава, и потребовал таз с теплой водой, и взял новую чистую мочалку и стал на колени, я поцеловал эти негнувшиеся, несчастные ноги, словно каменные в своем холоду, и к ним приложился, как к чему-то святому — потому что мне нужно было прощение за многие годы принесенного мною несчастья, горя и бед, за долгие годы муки и ревности, хуже чего ничего нет, и поцеловал их много раз, и стал обмывать тело бледное и искаженное болезнью. Мне все равно было, что передо мною лежала старая женщина вся нагая, — какое мне было дело, когда у меня слезы лились потоком, и я сходил с ума от горя и муки»...

Сам он скончался только через десять лет: 10 октября 1906 года, восьмидесяти двух лет от роду и похоронен в Александро-Невской Лавре.

II

Балакирев пережил Стасова на четыре года.

Милий Алексеевич надолго, почти до конца своих дней сохранил творческие силы. Он продолжал сочинять, как всегда страшно медленно. В 1905 году, шестидесяти-восьмилетним стариком опубликовал он свою первую (и единственную) сонату для фортепиано. Она полна совсем молодой силы и блеска. Первую симфонию он закончил в 1898 году, а вторую только в 1908, меньше чем за два года до смерти. Правда, что часть симфонии существовала в набросках уже тридцать лет тому назад, и в ней нельзя даже нащупать шва между старым и новым. Такой возврат к прежнему возможен был потому, что хотя творческий дар Балакирева не ослабел, но он как-то странно застыл, перестал развиваться. Это был все тот же Балакирев, который так рано созрел когда-то, с теми же пристрастиями, тиками, достоинствами и

недостатками. Его духовный близнец Лист всю жизнь шел вперед, духовно рос. Но Балакирев, при всем восхищении Листом (злые языки объясняли его тем, что Лист был, хоть и католик, но все-таки духовное лицо, аббат!) остался с Листом шестидесятых годов. Поэтому его новые произведения казались отголоском отошедшей эпохи. Только 1-ая симфония вызвала одобрения в концерте Бесплатной Школы. Это было его последнее публичное выступление в качестве дирижера. Были венки и речи, а потом и для симфонии, и для ее автора наступило забвение (хотя симфония и была еще снова исполнена заграницей, в Париже и Лондоне). Постепенно рвались его связи с внешним миром. Лишившись энергии и постоянных забот своего создателя — прекратилась Бесплатная Школа. В 1895 году он вышел в отставку и из Придворной Певческой Капеллы. Постепенно рвались личные связи. Римскому, Стасову и Глазунову не прощал он дружбы с Беляевым. Новые люди окружали его, среди которых был лишь один талантливый музыкант, Сергей Ляпунов. На нем сосредоточилась вся сила привязанности старого композитора. Он сильно переоценивал талант Ляпунова и заботился о его успехах больше, чем о своих собственных. Ляпунова же назначил он своим душеприказчиком.

Публика и критика быстро забывала старика. В противность всем русским обычаям никто не вспомнил о пятидесятилетии его музыкальной деятельности в 1906 году. А когда, в марте 1909 года, была сделана попытка устроить концерт из его произведений, его пришлось отменить, так как предварительно не было продано ни одного билета!

Несколько больше интереса проявляли к нему иностранцы. Изредка его исполняли в концертах в Лондоне или в Париже. Молодой французский критик Кальвокоресси вступил с ним в переписку. Это очень радовало Милия Алексеевича, который сильно переоценивал влияние своего нового друга и надеялся через его посредство пропагандировать на западе

музыку Ляпунова. Ему было приятно сообщение Кальвокоресси, что молодые французские музыканты — Равель, Дебюсси, Дюкас, — любят его музыку. Но попытки критика заинтересовать его их музыкой успеха не имели и не могли иметь: Он давно уже перестал быть музыкальным революционером, чутким ко всему новому. Зато истинно обрадовал его Кальвокоресси тем, что оказался греком по крови и православным по вере, то есть «своим». «Своими», кроме православных, были для него по-прежнему братья-славяне, даже поляки и, особенно, чехи, несмотря на их католицизм, который он считал насильственно им навязанным. Когда-то он склонен был считать чехов духовно онемеченными, — теперь же восхищался их героической борьбой с германизацией. Далеко позади было время его трений с чешскими «дирижеришками». (Но видно он и сам считал себя не вполне правым в своем отношении к ним, если вещи когда-то ненавистного ему Сметаны он исполнял в концертах Бесплатной Школы, и этим, как бы признавал необоснованность своих прежних пражских подозрений).

Изменилось его отношение к Шопену. В юности он его любил, но критиковал. Теперь любил безоглядно. Он принял энергичное участие в постановке ему памятника в Желязовой Воле близ Варшавы в 1894 году и сам публично выступил как пианист на открытии памятника. И уже совсем незадолго до смерти он принял участие в праздновании столетия рождения польского композитора, хотя уже не мог продирижировать написанною им в честь Шопена оркестровой сюитой, и это сделал вместо него Ляпунов. Представилась ему возможность участвовать в чествовании другого своего кумира, Берлиоза. Ему предложили дирижировать на концертах в его память по случаю столетия его рождения в декабре 1903 года. Но Милий Алексеевич отказался. Он боялся длинного путешествия, боялся, что в Париже не получит еды,

к которой привык, в особенности рыбы, не битой в голову, другой он не ел.

Он был прав, что не двинулся никуда из Петербурга: он был слишком стар, чтобы даже на время менять свои привычки. Он принадлежал этой жизни, этой стране, этому городу. Тут исполняла все его капризы старая кухарка, к которой он привык и лакей, такой же старый холостяк, как он (когда тот вздумал жениться, это была целая трагедия). Тут городовой почтительно отдавал ему честь и каждый знал «его превосходительство». И он тоже знал каждую церковь и каждого дьячка в ней, и как кто молится, и как поет. Тут принимал он гостей с таким капризным гостеприимством, что бывать у него являлось не легкой обязанностью. Тут прошла его молодость, полная огромных надежд и иллюзий. Тут ждал он смерти, сидя в своей комнате под образами, в крылатке (халатов он не признавал). Тут он и умер 29 мая 1910 года. Его похоронили в той же Александро-Невской Лавре, где лежал Глинка, который предсказал ему блестящую будущность, и Стасов, веривший в него в дни его одинокой юности, и те робкие ученики, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, которых он воспитывал и холил, и которые отвернулись от него и пошли по своему, по ложному пути.

Позже всех других членов «Могучей кучки» умер Кюи, словно эгоизм и сухость сердца обладают консервирующей силой. Он продолжал сочинять, ему было больше восьмидесяти, когда вздумал он закончить «Сорочинскую Ярмарку», сохранив целиком сценарий Мусоргского и присочинив от себя недостающую музыку. В его обработке «Сорочинская» шла в Петербурге в 1917 году. Кюи умер через год, 14 марта 1918 года, в разгар революции. Смерть его прошла незамеченной, России было не до музыки и не до музыкантов.

III

Жизнь творчески одаренных людей не кончается с их смертью. Основоположнику русской школы музыки, ее «герою-полубогу» Глинке не дано было, увы, и посмертной славы на Западе. Для Европы он существует только как имя. Далеко не все сходятся в его оценке и в России. Но был ли он крупным талантом местного значения, не сумевшим сбросить узы итальянщины, несмотря на свои добрые намерения; или, наоборот, мощным и оригинальным гением, — значение его в истории русской музыки огромно и не вызывает сомнений. Была ли его музыка гениальна и оригинальна или нет, но в ней была огромная «семенная» сила. «Все мы вышли из "Камаринской"» — говорил даже западник Чайковский, а композиторы русской школы были преданы ему почти религиозной, феодальной преданностью. Достаточно прослушать «Игоря», или «Садко», чтобы сразу вспомнить первый акт «Руслана». Вся древняя, эпическая, героическая Русь уже была там. И «Восток» «кучкистов» заключен как в зерне в «Персидском Хоре», в арии Ратмира и в «Лезгинке». Его оркестровка, его гармонии наложили свою печать на всех русских композиторов; даже его предрассудки, как, например, предпочтение натуральных труб и валторн. То, что чарует в оркестровке Римского и Балакирева, было уже у Глинки. Подобной силы влияния не найти в истории музыки.

Симфонии Бородина еще при жизни его проложили дорогу в Европу. Бельгийская меценатка, бывшая любовница Наполеона III, графиня Мерси д'Аржанто многое сделала для их распространения. Бородин ездил по ее приглашению в Брюссель, испил полную чашу похвал и восторгов. Был его усердным пропагандистом и Лист. Теперь, в репертуаре концертов и радио остались главным образом «Половецкие Пляски», прославленные и разнесенные по всему миру дягилевским балетом. Исполняются, впрочем, и его вторая

симфония и второй квартет с упоительным «ноктюрном». Из крупных музыкантов его особенно любил Равель. «Князь Игорь» не сходит с русской сцены, изредка исполняется и на Западе. Успеху его немало содействовало гениальное исполнение Шаляпина целых трех ролей — самого Игоря, князя Владимира Галицкого и хана Кончака. И среди всех, кто не чужд музыки, живет память о гениальном дилетанте, который по праву вошел в Пантеон бессмертных, предъявив привратнику тощую связку нот.

Посмертная судьба Балакирева печальнее. «Тамара», посвященная им Листу, да, пожалуй, еще «Русь» изредка исполняются, но его симфонии, его блестящая соната, и трудный «Исламей» почти что забыты. В истории русской музыки живет, правда, его имя и легенда о нем. По каким-то таинственным причинам он не дал при жизни всего, что, казалось бы, мог дать. Но и то, что он оставил, заслуживало бы лучшей участи.

Римский-Корсаков остается живым и в России, и на Западе. Его противоречивая музыка чарует и разочаровывает. Талант несколько головного рационалистического характера, в котором больше вкуса и умения, чем внутренней силы, он влекся к изображению стихийных сил природы, к языческому пантеизму. Это не всегда ему удавалось, и многое оставалось у него в области намерений. Но многое истинно прекрасно. Он не зарыл своего таланта в землю, он умело выжал из него все живые соки до последней капли.

Необычна была посмертная судьба Мусоргского. Только постепенно на западе стали замечать, что в России существовал странный, болезненный гений, один из величайших творцов музыки, бывших в мире. Впервые привез в Париж из своей поездки в Россию только что вышедший клавираусцуг «Бориса» столь ненавистный Мусоргскому «музыкальный крошка» Сен-Санс. Но он не дал себе труда познакомиться с музыкой русского собрата и, вероятно, не подозревал, что в

ней есть нечто взрывчатое или революционное. У Сен-Санса увидел эти ноты Jules de Brayèr и выпросил их у не интересовавшегося ими владельца. De Brayèr сразу оценил новизну и силу этой оперы и стал первым пророком Мусоргского во Франции, долгое время «вопиющим в пустыне». Напрасно обращался он к театральным директорам, надеясь провести оперу на сцену; во Франции того времени не было театра способного поставить «Бориса». Через де Брейера попали эти ноты к Дебюсси. Хотя Дебюсси уже сам побывал в России, где был одно время «домашним пианистом» у Н. Ф. фон Мекк, но едва ли слышал он что-либо доброе о Мусоргском в доме фанатической поклонницы Чайковского. Долгое время «Борис» пролежал на рояли у Дебюсси нераскрытым. Но, когда он, наконец, сыграл «Бориса», восхищению его не было предела. Он увидел в русском композиторе сильного союзника в борьбе с ненавистной ему немецкой романтикой, с вагнеризмом, заливавшим все своими тяжелыми водами. Мусоргский со своими гениальными «скачками в будущее» наложил свою печать на все творчество Дебюсси и его друзей. Но долго он оставался эзотеричным «композитором для композиторов», пока не явились два новых энтузиаста его музыки: певица Оленина и ее муж, француз д’Альгейм. Темпераментные лекции д’Альгейма и талантливое исполнение Олениной создали во Франции, правда только в узких кругах, культ русского композитора, его «Песен и Плясок Смерти», его «Детской», его «Савишны». Однако открытие музыки Мусоргского не стало бы большим, почти национальным событием, если бы не Дягилев. Уже серия его исторических концертов в 1907 году подняла интерес к Мусоргскому, Балакиреву, Глинке и Римскому-Корсакову. Когда в следующем году Дягилев задумал показать Парижу русскую оперу, то, по словам близкого тогда к его предприятию критика Кальвокоресси, он долго колебался между милым его русскому сердцу «Евгением Онегиным» и «Борисом

Годуновым», значение которого он, как большинство русских, недооценивал. Дягилев склонился к «Борису» под влиянием Кальвокоресси, да из желания показать Шаляпина в выигрышной роли. Но, раз решившись на это, Дягилев не пожалел ни сил, ни средств, чтобы показать товар лицом. Все роли были распределены между прекрасными певцами. Был привезен хор Мариинского Театра и режиссура предоставлена талантливому Санину. Оркестром управлял прекрасный дирижер Феликс Блюменфельд. Спектакль вышел незабываемым. Лучше петь и играть, чем Шаляпин, было немыслимо. Сцена «Под Кромами» приобрела в режиссуре Санина воистину грандиозный характер. Париж «ахнул» от восхищения. В зале царила праздничная атмосфера, легкий и опьяняющий воздух подлинного искусства.

С тех пор признание гения Мусоргского стало почти всеобщим и бесспорным. Его произведения не сходят с эстрады и сцены. И до сих пор большинство театров дает его в обработке Римского-Корсакова, хотя давно уже опубликована подлинная партитура. Но и оркестры, и, главное, певцы, выучившие свои роли по корсаковской партитуре, не хотят их переучивать. Дягилев в 1914 году, поставил в Париже «Хованщину», с Шаляпиным, и не раз ставилась в Европе и Америке «Сорочинская Ярмарка» в обработке не Цезаря Кюи, а Черепнина, который в противность Кюи, изменил сценарий Мусоргского, но зато дополнил недостающие места не своей музыкой, а приспособив для этого черновые отрывки и наброски Мусоргского.

Жив, разумеется, Мусоргский и у себя на родине. И там, и в критике, и публике постепенно крепнет убеждение, что в лице этого якобы «невежественного диллетанта» Россия обладает гением, которого можно назвать «пэром» самых великих.

Содержание

Михаил Осипович Цетлин

Пятеро и другие

12+

Ответственный редактор *Л. Сурис*
Верстальщик *Е. Романова*

Издательство «Директ-Медиа»
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1
Тел/факс + 7 (495) 334-72-11
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru
www.directmedia.ru